

العدد الثانى عشر
خريف ٢٠٠٩

مجلة فصلية للأدب والفن

على الجندى : قصائد مختارة

ثلاثة مجالات للاستعارة

مئوية محمد عبد الهادى أبو ريدة

حلمى التونى وأخوات نفرتارى

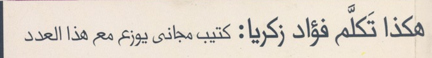
المعجم العربى الحديث

أبو بكر العيادى .. قصة

أحمد فؤاد سليم مع سيف وانلى

هيرتا موللر ونوبل ٢٠٠٩

ملف العدد
فؤاد زكريا : الفيلسوف الحر


هكذا تَكلَّم فؤاد زكريا: كتيب مجانى يوزع مع هذا العدد



مجلة فصلية للأدب والفن

العدد ١٢ • خريف ٢٠٠٩

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية:
سوريا: ٢٥٠ليرة • بيروت ١٠٠٠٠ ليرة • الأردن: ٢,٧٥ دينار
تونس: ٦ دينارات • اليمن ٨٠٠ ريال • البحرين: ١,٤٠٠ دينار
الكويت: ١,٢٥ دينار • الدوحة ١٥ ريالاً • السعودية: ١٦ ريالاً.

الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (أربعة أعداد): ما يعادل ٥٠ جنيها سنويا؛
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك
باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (أربعة أعداد): ٢٠ دولارًا للأفراد والهيئات؛
يضاف إليها مصاريف البريد: للدول العربية ما يعادل عشرة دولارات،
ولأمريكا وأوروبا: ١٦ دولارًا.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت، القاهرة، ج.م.ع
ص.ب: ٦٢٦ القاهرة • تليفون: ٦٩١ ٣٨ ٢٣٩ • فاكس: ٢١٣ ٥٤ ٢٥٧
البريد الإلكترونى: ibdaa2009@yahoo.com

الثمن: عشرة جنيهات

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفهرس

لوحات القصائد والقصص: للفنان **أحمد فؤاد سليم**
بورتريه الغلاف: للفنان **جلال عمران**



على الجندى يفاجئنا بموته!

أمس، سمعت أن على الجندى مات!

متى؟ لا أدرى. فى "سلمية" مسقط رأسه؟ فى "دمشق" حيث درس فى الجامعة، ونشر أشعاره الأولى، وعرف أصدقاءه المقربين، وعاش تجاربه الكبرى، ومارس حياته العملية؟ لا أدرى! وإن كنت أعرف أنه كان يقترب من الثمانين، وأن صحته التى حملها فوق ما تطيق ساءت فى السنوات الأخيرة.

مع هذا فاجأنى موته. فالموت وعلى الجندى لا يتفقان ولا يلتقيان. لكنى استسلمت للخبر، وقلت لنفسى أعزيها: هذا هو أسلوبه الذى لم يغيره فى الموت كما لم يغيره فى الحياة. يستجيب لنفسه ولا يعبأ بعد ذلك بشىء. يظهر فجأة، ويختفى فجأة.

* * *

عندما التقيت به أول مرة كنت أقيم فى دمشق، أعمل محررا فى صحيفة "الجماهير" التى صدرت بعد إعلان الوحدة المصرية السورية، وأسكن غرفة مفروشة فى منزل لا يبعد كثيرا عن وسط المدينة. وقد فوجئت فى ليلة من ليالى يوليو- تموز ١٩٥٩- بطارق شاب وسيم يرتدى حلة عسكرية ويحيينى ثم يدخل دون أن يستأذن، ودون أن يأذن له أحد.

كان هو على الجندى. وكان فى ذلك الوقت ضابط احتياط يؤدى الخدمة العسكرية بعد أن أكمل دراسته فى جامعة دمشق، لكنه كان قادرا على انتهاز الفرص أو اختلاسها ليقضى بعض الوقت فى دمشق يفاجئ أصحابه كما فاجأنى، فى المقهى أو فى البيت أو فى الحانة.

وقد طالت زيارة على الجندى المفاجئة حتى اللحظة التى وجب عليه أن يلحق بآخر سيارة يمكن أن تحمله إلى المكان الذى تعسكر فيه فرقته قبل الثامنة صباحا. ومنذ تلك الزيارة صرنا أصدقاء، وأصبح وجوده شرطا لوجودى فى سوريا حين أدعى للمشاركة فى مؤتمر أو مهرجان.

كنا معا فى حمص، وحماة، وطرطوس، وحلب واللاذقية. وفى القاهرة، وبيروت، وعمان، وباريس. وهو الذى عرفنى على محمد عمران، وعلى ممدوح عدوان، كما عرفنى على أخيه سامى، وأخيه إنعام، وعلى آخرين لم أنس إلا أسماءهم. لكن الوجوه لا تزال مشرقة، والأغانى لا تزال أصداؤها تتردد:

يابو كمر فضه / عليش ها البغضا

باعطيك لترضى ياعينى / من عين مليانه !

وداعًا ناصر الأنصارى !

لم يكن رحيل ناصر الأنصارى مفاجئًا. لكنه كان فاجعًا أليمًا. لم يكن رحيله مفاجئًا لأنه كان يصارع مرضًا متوحشًا خبيثًا هاجمه على غرة وأصابه فى مقتل. لكن الرحيل كان فاجعًا مع ذلك، لأن ناصر الأنصارى كان مثقفًا، وكان العمل الثقافى فى حاجة إليه.

كان مثقفًا بعقله وبسلوكه. فهو يقرأ ويُشاهد ويسمع ويتذوق، ويُحسن الحُكم على الإنتاج الثقافى، ويُحسن التعامل مع المثقفين. وتلك كانت سيرته فى كل الأعمال التى تولاها، فى دار الأوبرا، وفى دار الكتب، وفى معهد العالم العربى فى باريس، وفى الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ولقد تراكمت خبراته وتنوعت وأصبحت حاجتنا إليه أشد. لكن المرض انتصر عليه، مع أنه لم يستسلم أبدًا ولم يقصر فى مقاومته. لهذا كان رحيله فاجعًا أليمًا !

ويابو عيون وساع / مليت جلبى وجاع

لاعطيك سبع ضياع عينى / من عين مليانه !

* * *



كان على الجندى شاعرا بوهيميا لا يختلف كثيرا عن رودلف الشاعر فى أوبرا بوتشين. وربما كان على الجندى أحق ببطولة هذه الأوبرا من رودلف. لأن رودلف كان يستطيع على كل حال أن يخلص لفنه بعض الوقت، أما على الجندى فكان يعيش الشعر أكثر مما يكتبه، مع أن تجاربه وأدواته والمناخ الذى عاش فيه كانت تؤهله ليحتل فى الشعر مكانا أهم من المكان الذى احتله بالفعل. غير أنه على ما يبدو، كان يبحث عن الشعر لا عن المكان الذى يحتله فيه. أعنى أنه كان يتعامل مع الشعر كما يتعامل مع المرأة. فعلاقته بالشعر علاقة خاصة جدا. علاقة سرية أو شخصية تفقد سحرها إذا اطلع عليها سواه.

الشعر بالنسبة له رؤيا يراها وأحيانا كابوس يختنق به وحده وهو نائم، وينساه حين يستيقظ أو يتناساه، ولا يرى ضرورة ليطلع عليه الآخرين.

هكذا نقرأ شعر على الجندى فنجد منطقا شبيها بمنطق الأحلام، ولغة تجمع بين الوعى واللاوعى، وتدفقا يحرص فيه الشاعر على أن يقول ما لديه غير عابئ بأن يقع فى صورة مضطربة أو قافية قلقة.

شاعر لا يتزين فى الشعر ولا يحتشم. لأن القصيدة قصيدته هو وحده. لا يهتم إلا بنظمها. أما النشر وأما القراءة وأما النقد فهى آخر ما يفكر فيه. ليس لأنه يستهين بالآخرين أو يستصغر شأنهم، ولكن لأنه يريد أن يكون صادقا مع نفسه إلى أقصى حد ممكن. وهو فى بحثه عن الصدق يجد نفسه بعيدا عن غيره، أو بالأحرى معزولا. من هنا حوّل الشعر من حرفة يستطيع القراء والنقاد أن يتذوقوها ويدلوا بشهاداتهم فيها، إلى طقس يؤدى فيه السر ما لا يؤديه العلن. من هنا يقع على الجندى أحيانا فى الخطأ أو يتعمد الوقوع فيه كما نرى فى قوله فى قصيدة "الصمت الكبير"، إحدى قصائد مجموعته "فى البدء كان الصمت":

ما الذى تبحث عنه، فى النفايات الحزينة

سكنت فى برجك المظلم أصوات المدينه

هدأت فى صدرك المرهق أرواح السكينه

فترحل، عد إلى جنتك الصحراء... واستوح فتونه

وقد كان عليه أن يقول فتونها فيخسر القافية، أو يعدل البيت كله فيقول مثلا:

فترحل، عد إلى فردوسك الأخضر واستوح فتونه

لكنه لم يرض بالأولى ولا بالثانية، واكتفى بأن وضع علامة فى آخر البيت فسرها فى الهامش قائلا: "خطأ لغوى لم أتمكن من تلافيه!". والحقيقة أن تلافيه كان سهلا، لكنه أراد أن يقول: خطأ لغوى لا أحب أن أتلافاه، لأنى لا ألتزم ما يلتزمه الآخرون، لأنى وحدى:

أنا وحدى، وحدى، وحدى!

الضحك، الرقص، العربدة، الهمس، التمتمة، أنا وحدى

منفىٌّ عن صمتى، أدخل فى أقبية النور

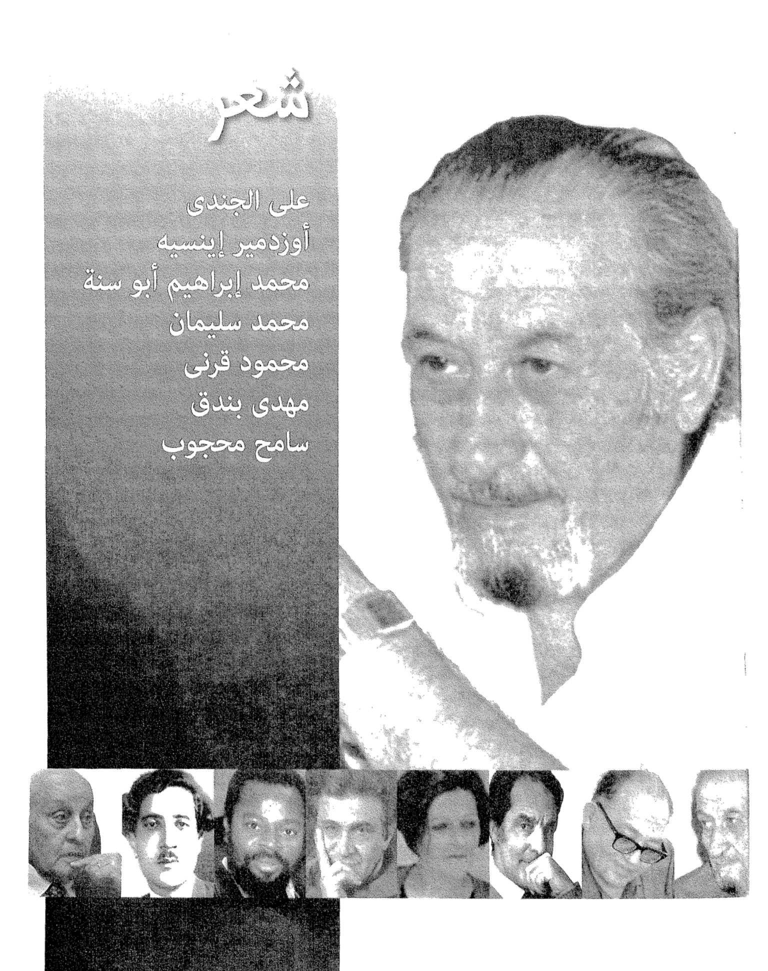
أجتث الغربة من كعب حذاء، من شعر فتاة.. ديجور

من عزلة كأس متروك فى الظلمه

* * *

كان لقائى الأخير بعلى الجندى فى اللاذقية، قبل اثنى عشر عاما. وها نحن نلتقى من جديد!

أحمد عبد المعطى حجازى



شعر

على الجندى
أوزدمير إينسيه
محمد إبراهيم أبو سنة
محمد سليمان
محمود قرنى
مهدى بندق
سامح محجوب

قصائد مختارة
للشاعر الراحل على الجندى

الليـل

يهجرنى الأصيل دون أن يشير بالوداعْ
وأرضى السوداء طفلة غبيةٌ، مشاع،
عبرتها عنيدة عالقة بجفنها،
متعبة الشراع
وعند آخر الطريق قصة يخطها يراع،
عنوانها : الضياع .

يا أُمسيات "عهدنا القديم"
قد مزقت ثيابنا أسيجة الغيوم
وإذ تهلُّ فوق أرضنا نيازك النجوم
زخَّاتها قصائد موزونة التخوم ...

يا مَوْقد الربيع، يا حكاية الرماد
يا ذكرياتٍ أكلت شفاهها النيران والسواد !

الصمت لم يعبر لنا ببابْ
فأينهُ يودع الأصيل مثلنا، يشيّع الضياء والسراب.

من ديوان: (فى البدء كان الصمت)

عند العتبة ..

... سحابة من الضياء الأحمر الهتونْ ،
تهب من مستنقع وراء أفقنا
فتمطر الجنون ؛
وترتمى مجهدة ، على فم الغار الذى ينزّ بالأنين:
تنوّر الأحجار فى غيابة الترابْ ،
تمتلئ الحجارة السوداء من داخلها بالضوء
والشراب !
فيسمع الحداء من عتمته للغار
ويلمح الشرار :

المجد للنجوم فى المجرة القديمة
النصر للنيازك البعيدهْ
غنِّى مع الرياح يا قيثارة فريده
فقد أطل موسم الدماء فى البحار ...

وقارب النجاة عالق بصخرة، فى ظلمة القرار ؛
القارب الشبح
من خشب الكلام صنعُه ،
من ومضة ناصلة الحروف
أشواكه منشبة فى ... قلبى الخريف !

... يمر السنا عند بابى
يحيى ، يتابع دربه ،
وتصهل عبر شبابى
الرياح تسأل تربه !!
والغابة تمطرنى رعبا ،
وتهدّم أركانَ الصمتِ
ويحوّم فى فسحة بيتى
خفّاشٌ يمنحنى حُبا !

وتفور من البركان سيول ناريهْ ،
وتعبّ الأمواه على الشطآن ،
رمال غيبيهْ
وخلال دمى
تتأجج أفكار ، عن أرض سوداء مشويّه
فى قفر فمى
تتأرجح جثث الكلمات المطفيّه !

منذا يخدر المارد فى قمقم أعماقى ؟!
ومن يذرّ الشمس فى ظلمة أحداقى ؟
ومن معينى فى جحيمى القطبى ، فى سورة أشواقى ؟
الليل فى الصحراء ، أنسانىَ إشراقى !

فهللى يا بومة الحجارْ
وأيقظى الزهور فى نوّار ...
من ديوان: (فى البدء كان الصمت)

لماذا ؟
أنتهك ابتسامة الحياة فى جوانحى ،
أُرهق ثورة الدموع فى دمى ،
أقتل ظل الشمس فى ختام قصتى
أُريق عند حافة الغابات ... خمرتى

أتفل أيامى فى قرارة الربيع ،
وأنتهى فى قطرة مريرة ،
تمجّها حبيبتى !

- يا سيد النيران ، يا معلم الفصول ، يا إله غرفتى
يا ملهمى السكوت ، والإحجام عن تملّك
الشيطان والدموع
ما بين صدرى وشفاهى ظلمة من الصقيع ..
بادية شاسعة ، قفر بلا نهايهْ
يابسة العيون لا تحس رعشة الغوايه
يا ملهمى الجنون ، يا حزين ، يا قطار رحمتى !

لولا الرماد المر فى مواقدى القديمه ،
لولا الرياح السود فى نوافذى السقيمه
لولاك يا خرافة العبير والربيع
لهمت فى سرادق الأوهام دون موكب
ودونما شموع ...

وأنت يا جنيّة حزينة الخطا ،
يا روضة الأشرعة السوداء ، يا عديمة الإيمان بالرُّقى
من لى إذا صفّق فى صدرى طائر الشقا
غير ابتسامة الشموس والصقيع ؟!

يا أيها الطير المروض الجناح
يا قبلة عاصفة فى موكب الصباح
يا خطرا يحدق بالبلابل
يا رمز حب مُدْلَهِمٍّ زائل
هات الأساطير بلا لون على خمائلى !

من ديوان: (فى البدء كان الصمت)

على العتبة أيضا

تشهق فى عروقى الفتيّهْ ،
أروقة اللهيب و ... الحريه ،
يمر من خلالى الشتاء
وفى فمى يختنق النداءْ ،
.. من أين يا أيتها الجنيه ؟!
خلّى على المساء ظلَّ وهم
لعله يضىء فى البريه ...

البحر قفر ، لا شراع يعبرُ
وليس من موانىء تنتظرُ
وصفحة السماء ساحة بوارْ
إلا من الدماء والغبار ! ..

وأنت يا حانية الغصون بالثمارْ
يا جسدا مطيّبا بالبن والبهار
يا طائرا يومض فى الظلمة كالشرار
يا موكبا من الشذى والشمس والنضار
... يا نجمة من البخور يا عمود نار
ها أنذا أسلم أقدارى لصدرك المزار ..

الليل قفر ، ترتعى الرياح جلده المسكىّ ،
تستبيح أرضه الأشباح ، لم يعد لليل
حرمةٌ ، غدا مملكة للصمت ، والنواح !
ما زال صوتى الأبحُّ هامدا
منكمشا فى صدرى الفقير .. مجهدا ..

من ديوان: (فى البدء كان الصمت)

الشمس وأصابع الموتى

آهٍ ،
يا مسرى الشمس الخلفيّه ،
يا دوّامة دفن الموتى الأحياء ..
الريح تفتت آياتى الشعريّه ،
تذروها فى قنوات الجسد الزرقاء
وأنا : ليلى مرتقب شهقتى الثانية لكى أتحلل
ذرات شقراء
كى أمضى فى فلوات الصمت أعرّى أحبابى
الموتى من صمتهمُ الوضاء
كى أرقص بهبابى الموسيقىّ على ذرّاتهم
وأوقّع شعرى فوق خلاياهم واحدة واحده ،
أندسّ بفتحات مسامهم البيضاء
وأثير غبارى فى الأعين، ريّى فى كل شفاه
عطشى ، أنحدر ، أطير ، أراوغ
أثداءً أثداء
أتلوّى مع خط يهرب من نظرى المتعب ،
أنهال على قارعة النهر اللحمى الضوئى ،
لأشربْ
وأداوم فى فسحة ضوء شائكة ، أتسرب حتى
أتسربْ ،
آهٍ ،

تطعننى الشمس الخلفية ، تحيا فى جذرى
المتصلب
أمشى ،
أعدو ،
أندس حزينا فى الرؤيا
أنهار وحيدا فوق الليل ، ألاعب ظلى
أتكئ على قلبى ، أتشابك مع أحلامى :
أصخبْ
آهٍ ، طوفت بأرماس بيضاء

طعنتنى عظمة إنسان فى رمس منها
انغرزت عظمة إصبعه الممدودة نحوى
كادت تخرق حتى القلبِ
زقوت ببؤس ، فارتخت العظمة فى إشفاق
وتوجّع صاحبها عنى ، شيّعنى حتى مدخل بيتى

وتولى عنى بحياء :
يا موتى قوموا من قاع الصمت ، ونادونى برجاء
يا موتى دقوا أجراس الليل على باب حدائقنا
غنوا فى الفجر لنا ، هبوا يا أصحاب الأجساد
العظيمة
وتولوا حكم الأحياء
آهٍ ،
وانفجر الدم أمامى ، أغرقنى
والشمس تلاحقنى
تثقب آخر جمجمتى بأشعتها السوداء
الشمس الخلفية تعرفنى ؛
تتتبّعنى ، تزحف خلفى .. أفعى رقطاء ؛
ولها أجراس فى الذيل ،
وفى عينيها شهوة أنثى مسعورة :

تغرينى ،
تسحرنى ،
أجرى للخلف ،
تخدّرنى ،
أهوى نحو الأرض ،
تمد لسانا مسموما
أنهض ، أجرى
أصطدم بحائطها اللبنى ،
يشجّ الشوك صراخى ،
ينشطر الصوت إلى صوتين
أحاول أن أتسلق برج الورد

فأهوى نحو العسل الأرقش ،
أنْهَد، أرتطم بظلى ،

يدفعنى الصوت ..
... أتمتم باسم الحريهْ !
فأرى قدامى ليلكة تتأوّد فى
النسمات الفجرية ...
آهٍ .. يا جسدى المسكون تحرك،
خذنى فى طرقات البريهْ ،
أين الشمس ؟
الشمس توارت ،
يشرقنى الشوق لعينيها القاتلتين
لذوب أشعتها الحمراء
تأكلنى الرغبة فى أن ألحق بخطاها
أن أتبعها فى كل الأجواء
آهٍ .. خلّفنى ظل الشمس الخلفيهْ ،

وأنا ،
ها إنى وحدى مهجور مهمل ،
يا ظل العزلة لا تدخل
يا ظل العزلة لا ترحل
يا شمس الآبار العلوية إنى أتوسل
إنى أتوسل
إنى أتوسل

من ديوان (الشمس وأصابع الموتى)

خطاب إلى الخاطئين

ترتمى روحى على شاطئكم محترقةْ
مثلما تسقط شمس قلقه ،
سقطت روحى على شريانكم كالعلقه
وحقول الموج لا تأبه ، تمضى
فى مسار الشفقه
الرؤى مؤتلقه
والضيا يخبو على خط العيون الشبقه
تتهاوى روحى الظمأى على شاطئكم

يا قنوات السنوات الصدئه
(... آه من ذات الرئة !!)
يا عيونا مطرقه
يا نهودا عبقه
بلل البحر مثيرْ
ولألوان المياهْ
رفة الأجفان تحت المشنَقهْ ...
جسدى يمشى إلى خاصرة البحر الحزين
(وعلى عينى تمتد غشاوهْ
ملك الموت على رأسى هراوه
آه من كرّ السنين ...)
قبضتى بالرمل والماء على شاطئكم ممتلئة
كلما مدّ غريق يده المهترئه

امتلأت بالنار والرمل وأصداف الرياح المحنقه
(آه من مدٍّ ومن جزر البحار
آه من كر السنين ..)
استقبلوا يا إخوة النورس
يا سكان شطآن البحار النزقهْ
روحى العطشى ، ادفنوها فى الرمال الشبقه
كفنوها بالصوارى
والقلوع المرهقه .

هى ذى ضمت جناحيها ، هوت مختنقه !!
... الرؤى معتمه
والصباحات عيون ضاحكه
وخيال الجبل العالى شبيه السمكه !
وأخى مبتسم فى شفقه

غاص فى أعماق بحارى الصدئه
ولأمى قصرها الشمسى ... لا تسكنه
غير ابتهالات الثقه !
إن أمى عرفت سر الليالى المشرقه
وابنى الموسوم قد مر إلى قاع البحار
يسبح الآن خلال الصمت محمولا على جانح
شمس صدئه
إن أختى هجرتنا
بحثت عن بيتها فى مدفأهْ !
تتوارى تحت جلدى ألف فكره
تختفى فى عنقى سكين أمى ،
وأبى عاتبنى فى الحلم
جادت عينه بعد دهور بالمطرْ
اخضر من نظرته ضلعى وأزهر

نبتت ما فوق جذعى ألف زهرهْ
صار جسمى حقل قمح
صار صدرى مقبرهْ
فهنا شاهدة ممسوحةٌ
من زواياها حروف الفاتحه
وهنا قبر جديد سوره
كحراب من جراحى نازفه
ولقد صارت ذراعاى ورجلاى شواهد
صار رأسى صَدَفَهْ
صرت غيما ونجوما
صار جسمى عربه

(... آه من نبع الحنين
آه من كر السنين ..)

وأنا منطلق فى إثر تابوت هوى عنِّى وفر
انزلق التابوت فى إثر الأنين
والخفافيش تكر
والفراشات عيون متربه
... آه سدّوا درب هذا القدر
الهارب منى
أوقفوه قبل أن تنبت فى جنبيه أرجلْ
قبل أن يورق أو يزهر أو فى حفر الأحياء
يدخل
أوقفوا هذا الخطر
... سقطت روحى على حافته
انفتح التابوت من هامته
ملأ الذعر عظامى ...
صرت من خوفى مثل الخشبهْ
احترقت أطرافى الصفراء
شلت كل أصوات استغاثاتى
وأوغلت خلال الفكر المنطفئه
صارت الدنيا ظلاما
صار جسمى فحمة مشتعله
زحفت نحوى الوحوش الجائعهْ
واستضاءت بى عيون القتله !
لم تكن تجرؤ أرواح الظلام الظامئه
أن تعادينى فقد أهديتها فى الظلمة المختنقه
(... آه من جسمى ومن نار احتراقى الثمله
آه من أعضائى المشتعله ...
آه من كر السنين)

إننى أحمل روحى عن شواطيكم
ولو صارت نثارا من رمالِ
إننى أمضى بجسمى عنكمُ نحو الجبالِ
فأنا أشعر أنى اليوم عالِ
إننى أرحل فى طائرة من ورق ..
حاملا رائحة البحر وطعم القهوة المرة والملح
إلى أرض الملالِ
فادفنوا أمواتكم يا خاطئينْ
إننى صرت سحابا صرت قبرا، صرت تابوتا حزين
صرت حقلا، صرت زهرا، صرت ميزان النجوم
الراحله
ضعت عن أضوائها للقافلهْ !
إننى أمتد، أمتد، أغالى فى انتشارى
إننى أورق، أنساح أوارى ...

بين أضلاعى نقوش الحجرِ !
إننى أوغل فى نسغ غيوم الشجر
ها أنا أسرى مع النسغ إلى أطراف أغصان
السؤال
إننى أطعن صدرى بالجمال
حاملا دمعى على كفى وخرجى فوق كتفى،
حاملا موتىَ فى عنقى سكينا.. جريحا بضلالى
ها أنا مندلع خارج ذاتى ..
أيتها الريح خذينى، احتملى آخر خطواتى يا أرض

اقذفينى فى المدار
طوحى بى فى الفراغ اللانهائى
إننى أحمل زادى
أناذا منطلق نحو حدود العاصفه
وبكفى كلمه
تتلظى ،
آه إنى كلمه
آه إنى كلمه
لستُ شيئا غير إنى كلمه !!.

من ديوان (الشمس وأصابع الموتى)

من آثار على الجندى النثرية:

لم يعد للشعر مكان فى عصر الجماهير

الحياة تغرس قدميها على شدقى الهاوية، وتزدرد الصمت الصخب يقرع سمع الأرض، وفى غيابة الظلمة تئن المسرة، وعلى الشطآن العارية تفرغ المراكب حمولتها الخشنة، لم يعد للشاعر مكان تحت الشمس، تلفظه كل الأماكن التى لها سقف، وحتى الدروب الظليلة لم تعد تحتمل وقع خطاه، فهو يسير بلا غاية، ووجهته المجهول.. تلاحقه اللعنة أينما حل، فهو لا يجرؤ على تعريض صدره للرصاص، وكلمته ليست قنبلة وكل الأسماع تتحاشاها.

شائن هو وجه العالم، وعروقه متصلبة جافة من الدم، والأفاعى تؤدى كل الرقصات دون حاجة للسحرة عازفى الناى..

الأوراق الجافة تغزو ردهات البيوت، وقرميد المنازل الجبلية أصبح أعشاشا للظلمة فحسب!

لماذا أيها.. القديم تفترش ساحات المدينة عاريا، وتمد صحنك الفارغ تستجدى الصدقات؟

الناس على قارعات الطرق يغنون للشمس بعيون مغلقة، وقلوب بكماء، الجمهور يعتلى خشبة المسرح، أما الممثلون فقد لاقوا حتفهم، انتهت المسرحية بانتصار الجمهور على الممثلين!!

وتلك .. أكثر النهايات فاجعية.

الربيع رحل عن السماء، ومواشى الحرية تتسلق سفح الشتاء مرة أخرى.. الأرض سكرى برنين قروشها القليلة، تدور على محورها فى "رقصة الساعات".

الليل لم يعد يتحدر من الأعالى، فقد امتد نهار القطبين على العالم، والسلالات المنقرضة عادت تهزج لمولد الشمس!!

لم يعد للشعراء مكان فوق الأرض، والنبوة غدت جثة للنفى فى حدائق الضباب..

لقد انتهى عهد الأساطير، وامتلأت بدبيب النحل الدروب.. والذين خرجوا من كهوفهم، عادوا إليها مهزومين من نظرات الشمس الوقاح..

وعلى مدخل كل غار نكست رايات المعركة، وارتفع مكانها إعلان عن مسرحية للظلال والدمى الحاكية..

أيتها الغربة السخية، أفصحى عن أسرارك، وحدثى المسافرين، عن عناء الطريق، أنبئيهم عن مصاعب الصراع مع الأشباح الكامنة فى كل المنعطفات..

شيخ القبيلة يجاهد لإخفاء شيبته بالحناء

والطيب، وعند ناصيته يرسم وشم العقرب..

هذا زمان القطاف الأخير وقد تأخر عن موعده عشرين قرنا.. نحن نحمل النعش، ونفتش عن ستائر لنخفى عورته عن المشيعين..

لقد حضرنا العرس بعد انصراف المحتفين.. فأكلنا البقايا والفتات وما ضرسنا، وعجمنا العظام العجفاء بتشفى الحاسدين، ومع ذلك فإننا نلقى بالودع، ونتنبأ بعلم الغيب ومعرفة المصير!!

فيا قضاة العالم اجلسوا وراء أقواسكم بوقار.. وعمموا رؤوسكم بالشعور المستعارة، ثم احكموا كما تشاؤون فالعدالة.. متعبة وقضية الشعر لا تحتمل ترددا !!

لقد مضى عهد البراءة ونحن لم نتقدم لطلب يدها يوما وإن كنا نتمسح بدركات الهيكل القديم..

العشاء الأخير لم يقم لنا، فليس بيننا يهوذا واحد، لأننا جميعا يهوذا وإن كنا لا نحسن التقبيل!!

لقد أشهر الشعراء سيوفهم المتخمة بالحبر الأسود .. على طواحين الهواء وكل يركب رأسه وينادى على الجهاد!

إننا نقف فى ساحات الأديرة المهجورة، ونهتف لظلنا ، ونخاطب جمهورا من الظلال..

الجمهور ظلال سوداء، صماء، غير عابئة إلا بطعام النمل السوقة يمضغون خبزهم، ويدمرون وهم يمضغونه بشراهة امرأة هلوك: إن بالخبز وحده نحيا ونموت!!

وما أحسب أنهم فطنوا يوما للشعر، الشعر يوما بعد يوم يزداد شعورا بمرارة الوحدة والنفى.. وتهاجر قوافيه نحو جزر العزلة، لتبحث عن آذان الشعراء وأصحابهم ..أما عامة الناس، أما الجماهير الشعرية ففى حمأة الغباء سادرة..

لم يعد للشعراء مكان فى عصر الجماهير، ومتى كان لأصفيائهم مكان هناك؟!

الجماهير وفود تتمايل تبحث عن الخبز والخبز وحده، وما كان للشعر يوما أن يغدو رغيفا وزيتونا..

لقد خف صوت الرياح بين أشجار البساتين، وران على العالم هدوء الظهيرة وذهول الحر الكبير، وجلست أسراب البوم على عروشها تدير نظرات عيونها المستديرة فى الفراغ!!

أنا شاعر ومهموم وفى وحول الغربة غاصت قدماى، إننى أرفض نجدة الجماهير، وأحمل صليبى بعيدا عن مائدة العشاء المقدس، وأكره التفرج على رقصة للأفاعى.. وأبذر احتقارى سوى على الشعراء وقبيلتهم.. ولن أقول كلمة بعد اليوم إلا لهم، ولأبق ملعونا، تلاحقنى اللعنة حتى القبر. فما يهمنى شىء.. مادامت قدما الحياة تنغرسان على حافتى الهاوية ومادام الصمت إله العالم.. والقلب ساعة معطلة؟!

على الجندى

(سنة ١٩٦٢)

رحيل أمير الليل!

فى أغسطس الماضى رحل الشاعر السورى "على الجندى" بعد حياة حافلة كانت على امتدادها بمثابة عاصفة متصلة.

ولد "على الجندى" فى مدينة (السلمية) عام ١٩٢٨، - وهى بين المدينة والقرية - وتخرج فى قسم الفلسفة فى جامعة دمشق عام ١٩٥٦ . عمل بالصحافة السورية واللبنانية، ثم عين مديرا عاما للدعاية والأنباء فى سوريا، ترجم عن الفرنسية شذرات ومقتطفات دون أن يحترف الترجمة. وهو من الآباء المؤسسين لاتحاد الكتاب العرب، وعضو جمعية الشعر السورية.

أصدر "على الجندى" أحد عشر ديوانا، هى: (الراية المنكسة) عام ١٩٦٢، و(فى البدء كان الصمت) عام ١٩٦٤، و(الحمى الترابية) عام ١٩٦٩، و(الشمس وأصابع الموتى) عام ١٩٧٣، و(النزف تحت الجلد) عام (١٩٧٣)، و(طرفة فى مدار السرطان) عام ١٩٧٥، و(الرباعيات) عام ١٩٧٩، و(قصائد موقوتة) عام ١٩٨٠، و(صار رمادا) عام ١٩٨٧، و(سنونوة للضياء) عام ١٩٩٠، و(بعيدا فى الصمت قريبا فى النسيان) عام ١٩٩٠.

لم يأخذ "على الجندى" حقه من النقد أو الدراسة، رغم أنه يمثل أحد رموز حقبة الستينيات، التى امتدت حتى مطلع الثمانينيات، وانحازت للحداثة وابتعدت عن الكلاسيكيات الفخمة المدوية، وتأثر هذا التيار بالأعمال الجديدة المترجمة عن اللغات الأوروبية، خاصة بما ترجم لـ "سارتر" و"كامى" و"كولن ويلسون" و"إليوت"؛ وكذلك ما ترجم عن البنيوية وسواها من الأفكار الجديدة، التى أعادت النظر فى عمارة العمل الأدبى، سواء أكان قصيدة أو رواية. هذه التأثيرات أسهمت فى ظهور تيار شعرى عربى جديد كان من آبائه الرواد: "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة" و"عبد الوهاب البياتى" فى العراق؛ و"صلاح عبدالصبور" و"أحمد عبدالمعطى حجازى" فى مصر؛ و"على الجندى" و"محمد عمران" فى سورية؛ ثم "ممدوح عدوان" و"محمد الماغوط". هذا التيار نجح فى أن يضيف للشعر العربى أعمالا جديدة متميزة شكلا ومضمونا. يقول "على الجندى":

احفـر يـا خنجرى الشـعرى
طريقا دمويـا تحت الأضلاع

كان "على الجندى" كائنا ليليا، وكانت ساعته البيولوجية تعمل بداية من الغروب، ولهذا كان علامة من أبرز علامات دمشق الثقافية، يتواجد فى مقاهٍ ومشارب بعينها، ولا تراه وحيدا أبدا! كان يضج بالبهجة والضجر. لم يكترث لمكانته الشعرية أو للمواضعات والقوالب الاجتماعية، وكانت صحبة النساء فتنته؛ فهو حكاء بامتياز، منطلق بلا حدود. كان أمير الليل فى دمشق، وهذا ما دفعه فيما بعد لأن يقول "كتابة تجربتى تحتاج إلى جرأة هنرى ميللر"! وميللر هو صاحب الكتابات الصادمة الملتهبة الفاضحة، مثل (مدار الجدى) و(مدار السرطان) و(الصليب الوردى)؛ إلا أنه فى بداية التسعينيات قرر الانسحاب ولاذ بالصمت، وذهب إلى (السلمية) ليعيش فيها لا يغادرها، وكان فى نشوته المتوهجة إذا نصحه البعض بأن يخفف عن نفسه يقول: "أنا الجرح والسكين"! أو يستشهد بقول "المتنبى":

فطعم الموت فى أمر حقير
كطعم الموت فى أمر عظيم

وعندما عاد إلى (السلمية)، قال مستسلما: "كتبت عن الصحراء ولم أزل أعيش فيها، وظل البحر حلما مستحيلا". ووجد أن قريته التى يحيط بها ظل "المتنبى" قد أصبحت شديدة الهدوء، فقال:

"القناديل أُخمدت والرياحين قُطفت وأزهار الياسمين بلا رائحة". كان يحلم بالبحر، و(السلمية) قرية تحيط بها الصحراء. وفى قصيدته (القطارات تمر) قال:

واقفا منذ صباح العيد
أستجدى مواعيد السفر

حتى جاء القطار أخيرا كى يحمله إلى بحار الأبدية، حيث أوصى أن يدفن تحت شجرة عتيقة قريبا من بيته فى (السلمية) بجوار "الماغوط"، وغير بعيد عن "ممدوح عدوان" المدفون فى (مصياف).

محمود عبد الوهاب

قصائد للشاعر التركى أوزدمير إينسيه
(١)
ثلاث قصائد

(من اثنتى عشرة قصيدة أهداها الشاعر لمدينة الإسكندرية)

ترجمة/ **أ.ع.ح**

-١-

عبثا أسير على غير هدى فى أحلام المدينة
الصاخبة
بجسد من صلصال
عبثا أستحيل إلى نار مسهدة

لست ماء ميتا
ولست رمادا ساخنا
ولا ضرورة لإخفاء اسمى، إذا لم أستطع أن
أتعمد
فى مياهى النقية

ماذا أصنع بنفسى إذن ومن أكون أنا

أنا، بدون سجلات
أنا، وحدى بميراث
التجسد فى خرافة الأخ المعدم

مائلا على بحيرة مريوط
أتأمل بغير ثقة ظل نفسى الذى سيصبح أنا
نصفى الأول فى الأطلس
أما الثانى فهو أرض الليل التى لا باب فيها
والنصف الثالث يجلس فى مواجهة النار
أما تجسدى الرابع فيعلق السماء فوق
الإسكندرية
مدينة إبليس الهجين !

-٢-

السراب الذى يحلم فى طول الصحراء وعرضها
حيث كل شىء موجود

اللامعنى يكتسى عظما ولحما
والنشيد لا يتأرجح فى جوف الفم
والسفر يبدأ من المنبع نحو المصب
عندما تطفئ نار الجمر شبيهها

صمغ ونشارة: كل الذى يبقى
سفر فى طريق من حرير "الآن"
والمسافة تقدر باثنى عشر مليون سنة ضوئية

هكذا سوف يتحول الزمن إلى مادة

أنا - الصحراء، أنا- السراب، أنا - الآخر
ومعرفة الأشباه هى مصير
من يعثر على وجوده
سفر إلى ما وراء الليل، ما وراء النهار
القافلة والصحراء تتكلمان اللغة ذاتها.

-٣-

المدن والشعراء المتحررون يشيخون معا
.. المدينة التى ولدت فيها
فاتنة، مشئومة، ومريضة
ولا ذكر لها فى أى سجل

فرصة مواتية، ندوب دهنية، نوبة صرع، شرنقة
شائكة

وعلىّ من الآن فصاعدا أن أقيم فى مكان ما
داخل خاتم من صوان
حتى آخذ بخناق الغبار، قابضا على الزمن

حجارة المطر على حواشى الجسد
تتنبأ بوحل من فضة فوق جسم فَتِىّ
علىّ أن أستيقظ، لكى أحلم تحت عريش
الصحراء:
فإذا كنت مستغرقا فى الحلم، فلا توقظونى
ولا تتركونى أعود للنوم إذا كنت مستيقظا.

(٢)
أكتشفُ سرّ الملح حين ألعقُ الدمعة

أوزدمير إينسيه
ترجمة/ **جمانة حداد**

يعجز أوزدمير إينسيه عن النوم فى فنلندا والسويد: هذا أوّل ما بادرنى به عندما سألته عن يومياته. هو مثل الفلاحين يستيقظ مع طلوع الشمس، قال: وللشمس فى بلاد الشمال مزاجٌ نزق لا يُحتمَل. لكنه لا يحزن كثيرا لأجل ذلك، لأنه كائن ليلى لا تغريه المنامات البيضاء. منذ ولادته عام ١٩٣٦ فى مرسين - ابنه خال بيروت التركية، بحسب وصفه - وهو يتوهّم أنه خالد. لكن مترجم رامبو وريتسوس وكفافيس إلى التركية اكتشف الحقيقة منذ عامين، عندما شرع يعتنى ببستان صغير فى محاذاة بيته، فارتاح وتنفس الصعداء، لأنه بات فى وسعه، ولو متأخرا، أن يحبّ الحياة.

يعيش هذا "القروى المتوسطى"، الذى يحبّ كلّ أنواع البوظة والنبيذ الأحمر، خمسة أشهر فى اسطنبول وسبعة وراء نافذة منزل عند حافة جبل مطلّ على البحر: منزل يحلو له غالبا. أن يتأمله من أسفل وهو يسبح بين الموج. وأوزدمير الذى أصدر عشرات الكتب بين شعر وترجمات، كثير السفر عاشقه، ويخجل لأنه لم ير بيروت حتى الآن. هو متزوج بالمرأة نفسها منذ عام ١٩٦١، كتب يخبرنى أيضا، فقرأت وراء المعلومة تنهيدة لم أعرف هل هى من لوعة أم من اعتزاز.

يحب أوزدمير تركيا. يحبّ تلك التى تعانقها البحار بجشع، وأسفلتها حارّ تحت قدميه الحافيتين، ومذاقها من حامض ونعناع، وقشور أسماكها وأحزانها تعلق فى لحيته البيضاء.
يحبّها لأن جبالها قطيع من أيائل.
يحبّها لأنها مثله، جسدها اعتاد النزيف.

****

أعرف أسرارك كلها غيبا
مثلما تعرف وردة الريح أسرار النسمة.

أعرف اسمك: اسم الخبز، اسم العطش والجوع،
وأعرفه : الدوار الذى ينضج قمحكِ
ويكثف عرى جسدك .

ذراعاك الطويلتان، الشاهدتان على الطوفان
الكبير،
أعرفهما،
ومثلهما وحشة الأرض بين فخذيك،
ووحشة الولادة والموت .

أعرف أنك ترقدين مثل قصّة مؤلمة
فى الثنايا الملحمية للعصور الذهبية،
بين الحصى الساخن والرمال الملتهبة،
وأن جلستكِ هى حقيقة العصيان.

حياتكِ مرجٌ يتسع،
أعرف،
وكلّ ليلة تنزلين على العتمة
لتغطيها بشفافية ستارةٍ من توال

يا امرأة متكئة على شاطئ البحر،
يا محبوبتى البعيدة،
وجّهى أنظارك صوبى كى تعرفى أنت
كيف تشرق الشمس
على منصّة الإعدام .

فى حياتى حيوات أخرى :
الفجر المقموع
بقعٌ من شمس
وجمعٌ من القديسين نفد صبرهم .

حيواتٌ أخرى فى حياتى :
مرارة الأرض والمياه العفنتين ،
أصابع مكسورة وأعشابٌ يتيمة ،
ومياه البحر ممتزجة بالدم .

أينما نظرتُ أشهد دمار النار
وأبوابا موسومة : "حذار، وباء!"
أينما نظرتُ أرى ظل نعش على مدخل المنزل،
والبحر ذارفا دموعا جامدة ...

فى حيواتى حيوات أخرى ،
أعنى كسرة من كل حياة .
أوراق مبعثرة حياتى، مرمية فى الريح :
كم من المرات فى اليوم أحيا فى نشرات الأخبار
وتشرب جذورى حبر المطابع !

حيوات أخرى فى حياتى ،
وعلى طرف لسانى
طعم الموت المالح .

تعالى
نضمّ وحدتينا
لنرى مجموع ذلك :
أيكون حياة غير قابلة للكسر
أم بئرا للثلوج ؟

تعالى
نطرح وحدتينا الواحدة من الأخرى
لنرى ما سوف يبقى :
أحريقٌ غابة أم طوفان ،
أبحارٌ سبعة
أم مياه متعطشة إلى الدماء ؟

مستيقظا ساعة استلام كلّ واحدٍ حصّته
أغمسُ خبزى فى أحلامى
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
ألمسُ جبينى وأحترقُ فى حمّاى
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
أحرّك الهواء وأمتزج بالمياه والتراب
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
أكتشف سرّ الملح حين ألعقُ الدمعة
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
أقفز فوق السياج وألغى الحدود
مستيقظا ساعة إعطاء كلّ واحد حصّته
أفتدى الضحية الأخيرة
بروح الجلاد .
البنّاؤون يغنّون وهم يعملون
لكنّ أصواتهم لا تترك أصداء على الجدران
هم لا يعرفون كيف ستُستخدم
الغرف التى يبنونها .

إنها العاشرة صباحا . شيئا فشيئا
ترتدى الشمس ثوب الحصان الخشبى فى مدينة
الملاهى
أدير ظهرى صوب البحر
وأنزع قشور السمك عن وجهى الملتحى .

أنا أيضا أتعلم شيئا
من فرط النظر إلى حيطان البنائين الحجرية
وعفرة البحر الصموت
أجل ، أتعلم أمورا كثيرة بدورى :

أنّ الإنسان ليس مخلوقا من مياه وتراب فقط ،
وأن هناك شيوخا يراقبوننا
فى عيون أطفالنا .
تلتقط حصاةً وترميها فى البحر،
يا لها حركة سخيفة :
سيبتلعها البحر وفقا لقانون الجاذبية
وسوف تظل فى القاع طالما أنك لن تذهب
لاستعادتها
وحتى إذا ذهبت
فسوف تعجز عن إيجاد مكانها
لماذا تكتب الشعر إذن؟
لماذا تكتب أى شىء
إذا كنت عاجزا عن استرجاع تلك الحصاة
واستخدامها لبناء بيت ؟

أقول : جبال تركيا ،
قطّاع الطرق الكبيرة، قطيع الأيائل
أقول جبالها، وأتأمل غروب الخريف.

أقول : سهول تركيا،
أحلامٌ مندثرة، مجرّاتٌ، دروبٌ فى سماء
سهولها أقول ، وأتنشّق طلوع النهار .

أقول : بحيرات تركيا المرّة ،
شوارع مدينةٍ ضخمة من فياف ،
وأفكر فى موت المياه .

أقول : أنهار تركيا ،
الرابع والعشرون من شهر آذار ،
الساعة الخامسة من حافة الفجر ،
وأتذكر المياه التى تغلى وتهمس فى الإبريق .

أقول : البحار التى تعانق تركيا ،
مرمرة المتنكر كثور ،
إيجه كاتب الرسائل ،
والمتوسط، دفينة الربيع الخالدة .

أقول : سماوات تركيا ،
فتصبح الوردة قرنفلة ، والقرنفلة تستحيل تفاحة،
وتعشّش العصافير فى خصل شعرى .

أقول : نساء تركيا ،
فأراهنّ على جدران غرفتى البيضاء
وفى جسدى الذى اعتاد النزيف .

أقول : رجال تركيا ،
وأشعر بحزنهم القاسى كبئر الثلج ،
وبأجسادهم التى اعتادت النزيف .

أقول : أطفال تركيا ،
أفواههم ذات الأنفاس البرتقالية ، حيطانهم
المبلولة بالدمع؛
وأفكر أنهم سيصيرون كبارا، أى جنودا وأمّهات .

تركيا ! أمّاه، أناديكِ ،
فأتذكر زمن الكرز اللذيذ
وصمتك ودروبك الغبارية وأشجار حورك
الشاحبة .

تركيا ! أبتاه ، أقول لنفسى ،
فأتذكر يدك المقطوعة، ركبتك المشوّهة، كتفك
النازفة ،
وصوتك المدوّى فى الساحات والجادات .

تركيا ، أهمس، يا حبيبتى ووحيدتى ،
فتحلق فى قلبى العصافير بالآلاف
ومع آلاف الخطى
تمشى خطاى .

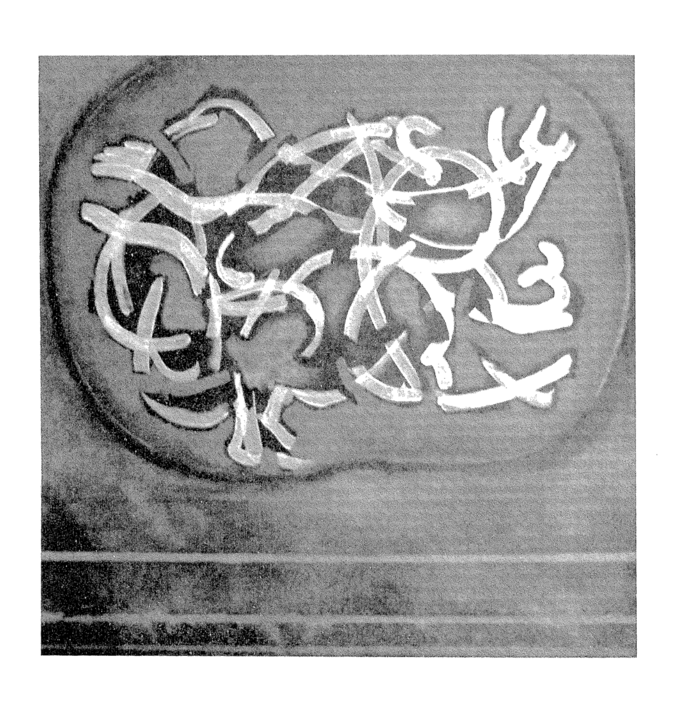
ترفقْ بنا يا قدرْ

محمد إبراهيم أبو سنة[*]

ترفقْ..ترفقْ
بأغصانِ هذا الشجرْ
ترفق بماءِ المطرْ
ترفق بأطفالنا.
يطلقون بريدَ النظرْ
فلا يبصرون الغدَ المنتظرْ
ولا يبصرون سوى
سيئاتِ النذرْ
ولا يبصرون على الأرض
غيرَ الخطرْ

ترفق.. بهذِى البلادِ
التى ترتدى
لَيلَها المعتكرْ
تنامُ على حسراتِ
الجياعِ
وتصحو على مُدهشاتِ
العِبَرْ
تنال العقابَ
على غيرِ ذنبٍ
جَنَتْهُ.
ولكنها تعتذرْ
ترفق بذلِّ النساءِ
اللواتيِ انكسرن
يُرقْنَ الحياة
على المنحدرْ
ترفق بصبرِ الرجالِ
الذين انحنوْا
طيلة العمر حتى الضجرْ
ترفق بنا ياقدرْ
ولا تترفق
بمن يكذبون
علينا
ومن يمرحون
على جسد الوطن
المحتضرْ
ترفق بنا يا قدرْ
ترفق بنا ياقدرْ.

(*) شاعر مصرى.



قصائد

محمد سليمان[*]

كى تحطّ طيورى

وتعرف أنى تكاملت مثل المحيطِ
وأنى سجينٌ هنا
سأفتح بوابةً للصفير وأخرى
لعاصفة فى الدهاليز تَحْبو
وسوف أُقلدُ صوت اليمامِ
لأغوى اليمامَ
وصوت النوارس كى تتهادى
إلى غرفتى سفنٌ ..
وأقول المدينة صحراؤنا
والشوارع لا مَجْدَ فيها
سوى للحَجَرْ
ثم أرسم دورا حشونا شبابيكها بالأغانى
وأبوابها بالحكاياتِ
أو أتذكر نخلا
وصَفتا من الأصدقاء النجومِ
وبحرا توارى
هل تسمى اللسانَ حصانا
وتسعى الى الركضِ مثلى ؟
أم تفضلُ حبس حصانك فى علبة
مثل دودِ الحريرِ
وتعلن أن البساتينَ غافيةٌ
فى الصخورِ
وأن الطيور تطير فقط
كى تَحُطّ
وأن الجلوسَ سَفرْ
والنُّعاس سَفرْ
والقصائدَ ليْستْ فنادِق للعابرينَ
ينامون فيها ؟
أم ستحبس صف عصافير فى دفترٍ
و تُعلن أن فضائى قديمٌ
وبحرى تَسلل من راحتىّ
ولم يبق منه سوى سَمَكٍ
سابحٍ فى الجدارِ
وبعضِ الصُورْ ؟

(*) شاعر مصرى.

فصول

لم يعد الربيعُ وردةً
ولا الخريف غيمةً مسافرةْ
الصيفُ مَطّ وجهَهُ
واندَسّ فى الربيع والخريفِ والأغانى
كيف إذا سأحتفى بامرأةٍ
كان الربيع صوتها
وأوّل الخريف غرفةً
ترتاح فيها الريح عندما
أكوّم الامواجَ فوق شاطىءٍ
وأفتح المحارةْ

امرأة

لم أرها
مذ جلس البر على طاولةٍ
بين يدى ويديها
وتمطّى
فغدت شَبَحا
وسماءً لا أطراف لها
لكنى
حين تُحلّق فى الأعماق عصافير الموسيقى
أتحسّس بعض شذاها
وأرى مدنا فى الناحية الأخرى
تتجمّلُ بحدائقها .

لا ماء هنا

لا ماءَ هنا
لنصُدّ غبارا
ونُصَلى كالأشجار وننسى يأسا
وكوابيس انزرعتْ فى الطرقاتِ
وصارت وطنا

لا ماء هنا
لنحاصرَ حيوانات الماضى
ونكوّمَ فى الأحداق الزرقة والأمواجَ
وفى المقلاةِ السمكَ
وفى الذاكرةِ شواطئَ وأناشيدَ وسفنا

لا ماءَ هنا
لنباركَ شجر الجارِ
وذهبَ الجارِ
وحيوانات الجارِ
وكى نتدثرَ بالأسماءِ الحُسْنى

لا ماء هنا
لنُرفرفَ مغسولين كريحٍ
ونقول وُلدنا .

بياض

فى عصور البياضْ
لا يرى الصقرُ وعلا
ولا قبّرةْ
ولا أرْنبا يتمطى ويرنو
ولا سمكا فى البرارى يغوصْ
ولا ثعلبا يتماوت قبل الفرارِ
أو الانقضاضْ
لا تلمنى إذا
إن جَنَحتُ ... أو ارتحتُ كالدبّ
فى منزلى
أو مَنحتُ البياضَ مقاعدَ
فى البار حولى
هل تُحابى حليبا يلُفّ ويغوى ؟
أم تُفتش عن وردةٍ
لم تَعُدْ وردة
وجذورٍ لهذا الفضاء الذى
يشبه المقبرةْ ؟

منديل الزعيم

محمود قرنى[*]

مات أبى مغموما لأجلى
بعد أن رآنى فى أحلامه
مجُوسيا مهيضا
يَـخُـبُّ يوما فى الدِمَـقْـسِ
وأياما فى الأوحال

رآنى بقلبِ رصاصةٍ فى الأحراش
وبقلبِ زُنـبـقةٍ فى الأراضى
لم يترك خلفه إرثا
ولا سلطانا
ترك حقائب من رسائل
لمْ تصل أهلَها
وجُوعا يسكنُ بين الفكين
كان موته حارا ولاذعا
يُذَكِّرُنى دائما
بانقباض الأحشاء
أما السيد الوحيد الذى سار فى جنازته
فقد اشترانى من أمى
لأكتب له برقيات التعازى
وأحَـمِّـمَ الكلاب

كنتُ أزيل كل يوم
مكيالين من الطينً عن أقدامى
وأنام تحت ذيل حصان،
وبلا كَلَلٍ أنفث أحقادى
فى أوراق مبهمة
أقرؤها
ثم آكل ما طاب لى منها
أما العظام البائتة
ولفافات اللحم النتنة
التى كان علىّ أن أحملها إلى المزارعين
فكنتُ أذهب بها إلى المزابلِ
وأنا مصابٌ بالدوار

تعلمت أشياء كثيرةً
ومن أجل أخطائى الصغيرة
عُدْتُ مخذولا إلى أمى
أضرب الأرض من الغيظِ
لكنها كانت تُغازلنى
وتعتبرنى رَجُلها
الذى عاد سالما من مستعمرات الطاعون

(*) شاعر مصرى.

صرتُ أتمثل روحَ أبى
أصدر المراسيمَ
وأستعيد مهابتى العائلية
تزوجتُ
وأنجبتُ بنين وبناتٍ
حررَتنى الشمسُ
من بَرْدِ الملوكِ والقياصرة

إنها روضةٌ
أهدانيها أبى فى المنام
تعلمتُ فيها الغناءَ
ورسوم الديار
صنعتُ غابةً
يتحدث إليها أبناء الجيران
فى ساعات العُزْلة
يدخلون من الأبوابِ
ولا يخرجون من الشبابيك
يسيرون بين هزيع الليل
وهدير الصباح
يحررون الســاحاتِ
من الماضى

ويقذفونَ أحجارهم على الشياطين

أما العشاق الغامضون
مازالوا هناك
تدفعهم أشواقُهم
إلى مستودعات الهلاك
فيضللون رفاقَهم
العائدين من الحرب
إلى أحضان الأمهات

كنتُ أقول لأمى:
هذان الساعدان يقويان
يوما بعد يوم
ماذا سأفعل بهما؟
فتفكرُ فى العالم المملوء بالغُـبار
وتنهانى عن صناعة الأغلال

وها أنا أكبرُ
مع سعفِ النخيل
وجروحِ الأشقاء
أستمعُ جيدا

لدبيب الثورات
أكرهُ الفلاحين
الذين خانوا "عرابى"
و"الأعراب الذين قالوا آمنا.."

أسكن على مقربةٍ
من شارع "ناصر الثورة"
ألَوِّحُ لساكنيه بمنديل الزعيم
وأقْسِمُ لهم
أن أبوينا كانا ساعِيَى بريدٍ
طالما حَـمَـلا أطنانا من الشكايات
إلى الوالى
فتصرخ عجوز من شرفتها
طالبة رسائل أبنائها
الذين ماتوا

ثم تعاهدنى أن أبعث بدعائها
- فى رسالة -
إلى السـلطات

مات أبى مغموما لأجلى
لكن وصيته
التى مَزَّعَتْ أطرافى
أنْ لا أضعَ رأسى
فى موضع أقدامى
وها أنا
أتعلم الحرث والزرع وصناعة الشواديف
لكننى أخشى
أنْ أضع النهاية فى موضع البداية
إذ ليس بإمكانى
أنْ أضع كل شيءٍ فى مكانه.

أُقَلِّبُ الإسكندرية على أجنابها

مهدى بندق[*]

الكوابيسُ تعرفني
وتزاملني من قِماطِ الرضاعِ
إلى سنوات الترمُّلِ والثُّكْلِ
حين أهُبُّ لجرعة ماءٍ أرى توأمي آتيا
بالسلاسل (ميراثنا) مُطلِقا في دمائيَ رُخَّ الجليدِ
الذي يمطر الدبْـقَ،
يُلصقُ أسماكيَ الأرجوانيةَ المستجيرةَ
بالموج،
والموجُ يعدو إلى أرخبيل الفرار
**
الكوابيسُ تعرفني
وُتعرّفني في النسيءِ بجَرذِ الفصولِ، يَدُقُّ
دفوفَ الإهانةِ سبعا، أرى حبة الرمل تُضربُ
سبعا على إليَتيها، أرى في مرايا السكوتِ
جبينى: خزائنَ موتَى قُـدَامى، وذقني :
فطيرةَ حزنٍ كثيفٍ
فيلعَقُـها الجَرَذُ
والشمسُ تدلـُق ثعبانها
في شقوقِ الحشا، والنجومُ ذباب
**
أنا هذي المدينةُ في زجاجة
رسالتها التي لا تُقرأ .. انبقعتْ
بلحمِ غلافها الأختامُ، ترحلُ في سفينة بعلها
الأعمَى
الذي رفعت له الدهماءُ عرشَ الغيم يمتد
له الديجورُ حاشيةٌ، ومن شعرائه الإرغاءُ والزَّبدُ
وإني بينهم حُمّـلتُ أطنانَ الخرائط، لكنْ
لا أدِلُّ التائهين إلى ديارهمو
حذار الغدرَ منقوشا على سبابتي اليمنى
ولا أحدا يخلِّصُـني من التخليط بين
براءة الأشياء في قلبى، وبين ضراوة الأعضاءِ
أسرابا تحلق في فضاء الغيِّ لا يصطادها رَشَدُ
**
غَرَّرَتْ بي هذه الإسكندريةُ في الصبا
أوعزتْ أنْ سوف تأتي بالأحبة
ثم ولت
مثل وجهٍ ذاب في فنجان قهوته الصباحية
أتلف التذكارَ صحوٌ فاترٌ منه
فترجل
عن جواد الحلم يدعو مبغضيه إلى الفطور

(*) شاعر مصرى.

**

حاولتُ مرارا وتكرارا

أن أحذف الإسكندرية من ذاكرتي

كما يحذف الشاعر الصَّنَاعُ قصائده جميعا

تطبيقا لمبادئ اقتصاد اللغة

حاولتُ، حاولتُ

فكانت تنشط في دمي كالأميبا

وتنشطر إلى دولتين ..

والدولتان نسختان من قطاط الليل يا زناة

تتبادلان النفط والمواء

والمواء والكبريت

وترفعان في وجوه الرهط مرةً

صوارمَ القهرِ

ومرةً بيارقَ الإذعان

وحينما تدعوهما لحضنها "سياتل"

أو تستحث الخطو منهما "ديربان"

تتبادلان الصمغ في الآذان

**

ترتدي الإسكندريةُ

في عيد العلم وشاحَ "هيباشيا" الجميلة

وفي اليوم التالي

تعرضه في هيئة مِزَق وخروق

وهي تقسّم اللحمَ والعظمَ على أوضام القصابين

الورعين

وتكررُ وتكررُ وتكررُ

**

أرضعتني بَوْلها

ومشت بي في الحواري طفلةً ذات قضيب

أسحب النسوان، أُلقي بالجماجمِ

تحت أضلاع الشتاء النخرة

كلما صحتُ استدارت

ورمتني باللهيب

**

في غرفة الإعدام

استطاعت جدتي الفاجرةُ هذه

ان تـبُخَّ الرعب في قلوب المُنَفّـذين

حين قالت: نظرية تشومسكي خاطئةٌ يا سادة

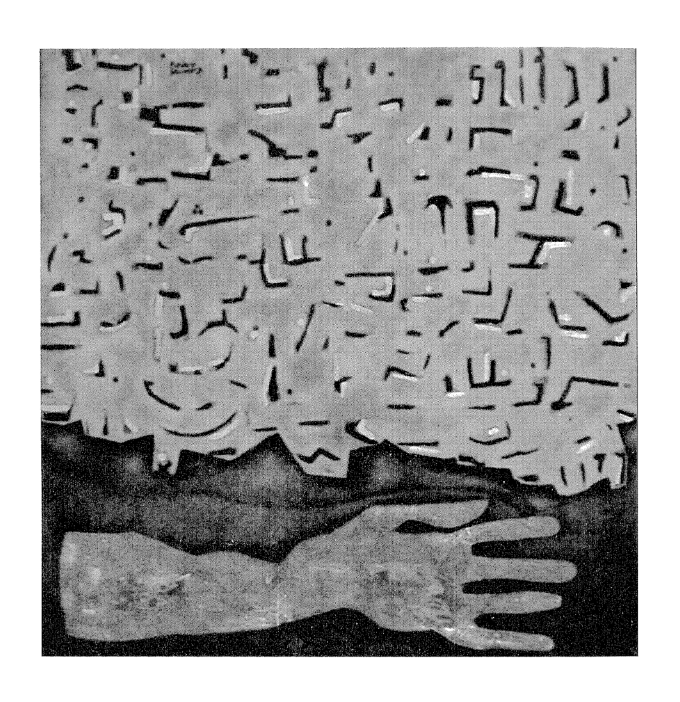
ودليلي أنني قتلتُ هؤلاء المومسات

وكذلك الرب الحكيم فعل

**

للسنانير
وللجمال والحمير
أنديةٌ وجماعات
تَكلّمتْ .. فضج بالسُّخام وجهُ هذه المدينة
العليلة
فآن للقصيد أن يمد ساقه الخجولة
من قبل أن يغادر
إلى منافى التيه والشتات
**
كُسِرَتْ زجاجة بندورا
فاندفعت الضفادعُ معلّقةً على شظايا رأس التين
تتقافز إلى متحف الفنون الجميلة
حيث يَذبحُ تنتالوسُ أطفالَ الشوارع
لا الماءُ يغيض ولا الأغصانُ ترتفع
ثمة يفتح النقادُ معلبات ما بعد الحداثة ،
ويتجرعون
حيث الكواعبُ يصرن حيزبونات قبل أن
يرتد إليك طرفُـكَ
وحيثُ..
تُسْمَلُ عيونٌ طروادة .. في تراتيل السَّحَرْ
وتتآكل أنوفُ قرطاجةَ في الظهيرة
وتُدفن بغدادُ في القبر الممتد من المحيط إلى
الخليج
حيثُ
الحليبُ مصلوبٌ على أسوار الرياح
والأشجار محشورةٌ بين أسنان أبي حامدٍ ولثاه

**
من خلف سياج الليل المُعْوج
تنقذفُ وتتكورُ في عيني كفٌّ لا أعرف صاحبها
شبحٌ مستورٌ عريانٌ أعرج
يمشي للخلف ، وغايتُـه
تأبيدُ الخوف على أنفاسٍ تتحشرج
يمضي في مسح الأمخاخ استدراجا
للألباب إلى فخٍ متبوع بفخاخِ الذات، وما من
أحدٍ لا يُستدرج
... ...
قيل : فمن هذا الممسكُ بتلابيبِ الكونِ الـمُرْتَجْ
قلت: هو الشعرُ الضديُّ الأهوج
أطفأ أنجمَهُ
وأتى بذبالِ الإلغاءِ وأسرج
ثم استأجر قافلةً في صحراء اللغة اللخناء
أمطرها بعناجيجَ تحمحمُ
لكنْ
ليست تُلجم للركبان الفرحين
أو للباكين على طللٍ تُسرج
**
قالت الإسكندريةُ
نحن في الكهف لبثنا ألف عام
وأفقنا - لحظةً - في حُلمنا
ثم عدنا للمنام
فلماذا ..قلّـب الأجنابَ منا يا تُري هذا الغلام ؟!



عَلى إيقاع ضحْكته .. يَمْشى

"إلى محمود درويش فى ذكرى رحيله"

سامح محجوب(*)

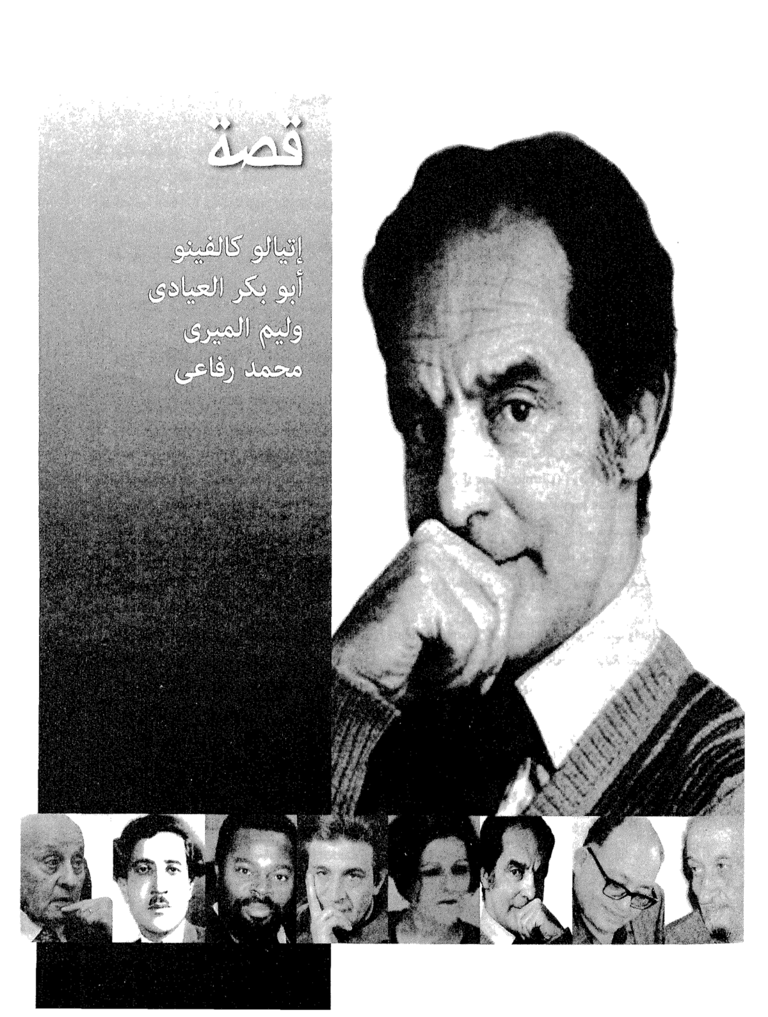
أتعبتَ موتك فى الحضور
وفى الغياب
يا مُوغلا فى وقته
يا خارجا من سربه
الريحُ
والغيومُ على المشارفِ
والقصيدة لا تحب العابرين
لا وقت فى الأوراق
حين تغافل الساعاتُ
مشكاة الحنين
من جرَّب الأسفار فوق مصيره
لم تحن قامته الوعود
ولا يغيّبه التراب
أتعبت موتك فى الحضور
وفى الغياب
(كن أنت يا محمود قالتها
وغابتْ فى الممر اللولبى)
كن أنت يا محمود .. كن
من يومها والاسم ثاوٍ
فى مناقير المخافر

والمنافى والحدودْ
من يومها والاسم بَوْصلة المسافر
والمقامر ..
والمغامر والطريدْ
من يومها والاسم باق لا يعود
من يومها
وأنا أحُطُّ من السرابِ
على السرابْ
أتعبتَ موتك فى الحضور
وفى الغيابْ
يا أرضُ يا أمطارُ .. يا أحجارُ
يا أشجارُ .. يا ..
هل جاءكم نبأُ الفتى المنسىِّ
فى رَحْل النبوءة والقصيدْ
يمشى على إيقاع ضحكته
ويسبق ظلَّ طالعه العنيدْ
لفضاء جبهته انفساحُ مَجَرَّةٍ
ولِطلَّة العيْنيْن ينْفتِحُ الوجودْ
هو حاملُ المفتاح والأبوابُ تَعْرفُ
دَقَّة الأيدى القريبةِ

(*) شاعر مصرى.

هو فى الجليل سحابة بيْضاءُ تمطر
حين تبتسم الحبيبة
هو دمعة الأعتاب روّعها العِنَاقُ
على العناقْ
هو صوتُهُ المجبولُ من أرواحنا
هو نفخة الميلاد فى رَوْعِ الترابْ
كم يا تُرى سيَمُرّ كى تَتَخَلَّقَ الأسطورةُ
الخضراءُ فى قاع الخرابْ
كمْ يا تُرى سيَمُرُّ
كى تلدَ السماءُ قصيدةً
فى الظُّهْر تنتظر الحِرابْ
أتعبتَ موتكَ فى الحضور
وفى الغيابْ
أمسافرٌ يا سيدى!!
ولمن ستتركُ حزنَك المزروعَ
فى الطرقاتِ والألواحْ
قيثارَك المَحْنىَّ فوق
مدينةِ الدهر العجوز

صمتَ الثريات العجافْ
معنًى تَعثَّرَ فى الوصول إلى الجراحْ
أمسافرٌ يا سيدى!!
ولأى ناحيةٍ ستذهب يا غريبْ
والنفط حاصر ما تبقّى من نشيدك فى العراءْ
والقاعدون على المنابر لا يحبون الغناءْ
والناس بين مُطأطئٍ
ومُطأطئٍ للرأس يَلْعقُ فى الحذاء
خبزُ الكلام على المشانق يا صديقي
فاخْتَرْ لنفسكَ
فرصة الرقص الأخيرة فى الهواءْ
يا موغلا فى وقته
يا خارجا من سربه
كمْ حاجز سيَمُرّ صوتك بينه
كمْ قاتلٍ سيَمُرُّ عُمْرُكَ دونَهُ
والسيفُ أصدقُ فى الكتابةِ والرقابْ
أتعبتَ موتَكَ فى الحضور وفى الغيابْ.


قصة
إتيالو كالفينو
أبو بكر العيادى
وليم الميرى
محمد رفاعى

ثلاث قصص لإتيالو كالفينو

ت. شيرين النوسانى(*)

مقدمة

ولد الأديب الإيطالى (إتيالو كالفينو) فى سانتياجو فى لاس فيجاس، عام ١٩٢٣، من أب وأم إيطاليين، وقد أمضى كل حياته فى إيطاليا، وبدأ نشاطه فى مجال الأدب وهو فى مقتبل عمره بعد إتمام دراسته وتخرجه فى الآداب، وكانت أول أعماله رواية فى عام ١٩٤٧ بعنوان: (Tl sentiero dei nidi di ragno)، وتلتها أعمال أخرى عديدة ما بين مقالات وكتابات على صفحات المجلات والدوريات وروايات فى عام ١٩٤٩، مثل: (Ultimo viene il) ، وفى عام ١٩٥٢ (Tl visconte dimezzato) ، وفى عام ١٩٥٧ (Tl Barone rampante)، وفى عام ١٩٥٩ (Tl covaliere inesistente).

ومنذ عام ١٩٥٨بدأ فى كتابة مجموعة من حكايات الخيال العلمى التى تميز بها، وأعمال أخرى كثيرة ومتعددة، وتتسم كتابات "كالفينو" وأعماله بذوق ابتكارى، وتظهر فيها خصوبة خيال الأديب. وتتميز حواديته بالثراء الواضح فى المعانى التى تتعلق بالحالة الإنسانية والتاريخية. وتكمن أهمية ترجمة القصص والحواديت فى الدور التى تلعبه فى قضية التربية وغرس مكارم الأخلاق لدى الصغار.

وقد حاولت أن أنقل هذه الحواديت فى أسلوب مقابل "Corrispondente" فى اللغة العربية، ويتناسب وقدرات الصغار اللغوية، مع محاولة استغلال السياق فى تضمين بعض الكلمات أو التعبيرات اللغوية الفصحى عالية المستوى لإثراء لغتهم العربية، مثل استخدام كلمة (حلق) و(قرط) فى سياق واحد، أو (تمتطى صهوة مهرة بيضاء) فى سياق التأهب للرحيل.

وحيث إن الحواديت تتردد فيها عادة أغان تتميز بالطابع العامى، فقد حاولت قدر المستطاع أن أنقلها فى كلام منظوم أو منغم، يوحى بإيحاءات الأصل الإيطالى، ويعبر عن دلالاته فى أسلوب عامى وبسيط يسهل ترديده على ألسنة الصغار.

(*) أستاذة جامعية مصرية.

- ١ -

السيف الأول والمكنسة الاخيرة

كان هناك فى يوم من الأيام تاجران يعيشان فى مواجهة البعض. وكان أحدهما له سبعة أولاد والآخر سبع بنات. وكان أبو السبع أولاد كلما فتح باب شرفته كل صباح يحيى أبا السبع بنات: صباح الخير يا "أبو المكانس السبع"، فكان التاجر يغتم وينزوى فى كل مرة فى بيته ، وينخرط فى البكاء من الغيظ. وكانت زوجته تشفق عليه حين تراه فى هذا الحال وتسأله فى كل مرة ماذا به، ولكنه كان يلزم الصمت ويواصل البكاء.

وكانت صغرى بناته فى السابعة عشرة من عمرها وتتمتع بقدر هائل من الجمال، وكان أبوها لا يرى الدنيا إلا بعينيها.

وذات يوم قالت له: إن كنت تحبنى حقا يا أبى فأفضِ لى بسبب همك.

فقال أبوها: يا بنيتى، التاجر الذى يسكن فى مواجهتنا يحيينى كل صباح بهذه التحية: صباح الخير يا "أبو المكانس السبع" ، وابقى هناك كل صباح ولا أعرف كيف أرد عليه.

فقالت الابنه: أهذا كل ما فى الأمر يا أبى العزيز؟ أصغ إلىّ.عندما يردد عليك هذه التحية، قل له: "صباح النور يا "أبو السيوف السبع"، لنتراهن: لنأخذ مكنستى الأخيرة وسيفك الأول ولنرَ من منهما يحضر لنا أولا صولجان ملك فرنسا وتاجه. فإذا نجحت ابنتى فى إحضارهما أولا تعطينى كل تجارتك، وإذا نجح ابنك أعطيك كل تجارتى"، قل له هذا، فإذا وافق فاكتب معه عقدا فى الحال ودعه يوقع عليه.

ظل الأب يستمع إلى ابنته فاغر الفم. وعندما انتهت من كلامها قال لها: ماذا تقولين يا ابنتى؟ أتريدين أن أخسر تجارتى؟

- لا تخف يا أبى واتركنى أتصرف، اهتم أنت فقط بمسألة الرهان، أما الباقى فاتركه لى.

لم تغمض للتاجر عين طول الليل، وانتظر بفارغ الصبر طلوع النهار. وأطل من الشرفة قبل موعده وشرفة جاره لاتزال مغلقة. وفجأه انفتح الباب وظهر أبو الأولاد السبعة، وألقى فى وجهه التحية المعتادة: "صباح الخير يا أبو المكانس السبع"، فرد عليه من فوره: صباح الخير يا "أبو السيوف السبعة"، لنتراهن أنا بمكنستى الأخيرة وأنت بسيفك الأول، ولنعط كلا منهما حصانا وكيس نقود، ونرى من منهما يستطيع أن يحمل إلينا تاج وصولجان ملك فرنسا. ولنتراهن بكل تجارتنا، فإذا كسبت ابنتى أستولى على كل تجارتك، وإذا كسب ابنك تنال كل تجارتى.

فنظر إليه التاجر الآخر قليلا، ثم انفجر فى الضحك وأشار بإشارة يعنى بها أنه جن.

- فقال له أبو البنات السبع: إذن أنت خائف؟ أنت لا تثق فى نفسك؟

فقال الآخر وقد شعر بأنه قد جُرحت مشاعره: أنا موافق، ولنوقع العقد حالا، وليرحلا.

وذهب من فوره وحكى كل شىء إلى ابنه الأكبر، فملأ السرور قلبه عندما عرف أنه سيقوم بالرحلة مع هذه الفتاة الجميلة. ولكن عندما رآها ساعة الرحيل وهى ترتدى ملابس الرجال وتمتطى صهوة مهرة بيضاء، أدرك أن المسألة لا تحتمل العبث. وفى الواقع وبعد أن وقع الأبوان العقد، بدأت الرحلة، فانطلقت المهرة بسرعة كبيرة، وتعثر الحصان القوى المتين فى اللحاق بها.

كان الطريق إلى فرنسا يقتضى اختراق غابة كثيفة مظلمة ليس بها طرق أو مسالك. فانطلقت المهرة فى الجرى فيها كأنها تجرى فى بيتها، فتدور على يمين شجرة بلوط، وتلف على يسار شجرة صنوبر، وتقفز من فوق أكمة عليق، وكانت لا تعدم وسيلة دائما فى التقدم إلى الأمام.

أما ابن التاجر فكان يتخبط فى التقدم بحصانه الضخم، فيصطدم أحيانا بذقنه فى غصن شجرة منخفضة ويقع من فوق السرج، وأحيانا أخرى تنزلق أقدام الحصان فى وحل مغطى بالأوراق الجافة فيقع الحصان على بطنه، أحيانا يتعثران فى

النباتات الشائكة ولا يستطيعان التخلص منها. وبينما هما كذلك كانت الفتاة قد اخترقت الغابة وانطلقت فى العدو بعيدا عنهما.

كان الطريق إلى فرنسا يقتضى اجتياز جبل ملىء بالمنحدرات والوهاد، وكانت البنت قد وصلت إلى سفحه عندما سمعت عدو حصان ابن التاجر القوى وهو يكاد يلحق بها، فأقبلت المهرة على المرتفع بصدرها، وأخذت تلف وتقفز كأنها فى بيتها وسط الحجارة الضخمة وتجد دائما طريقها إلى الممر ومنه انطلقت فى الجرى فوق المروج. أما الشاب فكان يدفع حصانه للصعود دفعا فيجذبه من اللجام بشدة، وبعد ثلاث خطوات كانت تتساقط صخور الجبل فيعود من حيث بدأ، حتى أصابه بالعرج.

كانت الفتاة تعدو بحصانها بعيدا نحو فرنسا، ولكن الوصول إلى فرنسا كان يقتضى منها عبور البحر. وكانت المهرة تعرف مسالك العبور كأنها فى بيتها، فألقت بنفسها فى الماء وانطلقت فى الجرى كأنها تجرى على طريق مرصوف. وعندما وصلت الفتاة إلى الضفة الأخرى التفتت إلى الوراء فرأت الشاب قادما على حصانه الضخم وهو ينخزه بالمهماز فى الماء ليتعقبها، ولكنه لم يكن يعرف مسالك العبور، وما إن دخل الماء حتى جرفه التيار هو وحصانه.

ووصلت الفتاة إلى باريس، وارتدت ملابس الرجال، وقدمت نفسها لأحد التجار فألحقها بالعمل صبيا له. وكان التاجر يمد القصر بالزاد، ورأى أن هذا الشاب حسن المظهر، فكلفه بتوصيل الزاد إلى القصر. فلما رآه الملك قال: من تكون؟ إنك تبدو أجنبيا.. كيف جئت إلى هنا؟

فرد الصبى: يا مولاى.. اسمى تمبرينو، وكنت أعمل طاهيا لملك نابولى. ولكن سلسلة من المصائب ألقت بى إلى هنا.

قال الملك: وإن وجدت لك وظيفة طاه فى قصر ملك فرنسا، فهل تشغلها؟

- لتسمع لك السماء يا مولاى.

- حسنا، سأتفاهم مع سيدك.

وفى الواقع تنازل التاجر عن مضض عن صبيه للملك، فعينه الملك طاهيا، ولكن كلما نظر إليه تسرب إلى نفسه الشك، حتى كاشف أمه ذات يوم وقال لها:

- هناك شىء يا أماه فى هذا التمبرينو لا أجده مقنعا.. يداه ناعمتان وخصره نحيل، ويعزف ويغنى ويقرأ ويكتب. تمبرينو هو المرأه التى يقتلنى هواها.

فقالت الأم: هل جننت يا بنى!

- أقول لك إنه امرأة. فماذا أفعل لأتأكد من هذا؟

قالت الملكة الأم: الطريقة موجودة. اذهب للصيد معه، فإذا طارد السمان فقط فانه يكون امرأة لا تفكر إلا فى الشواء، وإذا طارد الحسون فإنه يكون رجلا لا يهمه إلا الصيد.

وهكذا أعطى الملك بندقيته إلى تمبرينو واصطحبه للصيد معه. وكان تمبرينو يركب مهرته التى كان يحرص دائما على أن يصحبها معه. وراح الملك يطلق النار على طيور السمان ليخدعه، ولكن المهرة كلما ظهر طائر السمان كانت تشيح عنه، وأدرك تمبرينو أنها لا تريده أن يصيد السمان، فقال للملك: اغفر لى جرأتى يامولاى، ولكن هل من المهارة التصويب على السمان؟ لقد حصلت على ما تريده من الشواء، فصوب بندقيتك أيضا على الحسّون فهو أصعب.

وعندما عاد الملك إلى البيت قال لأمه: نعم، كان يطلق النار على الحسّون لا على السمان، ولكنى لست مقتنعا؛ فيداه ناعمتان وخصره نحيل، ويعزف ويغنى ويقرأ ويكتب.

فقالت الملكة: حاول مرة أخرى يا بنى، اصحبه إلى البستان لجمع الخس، فإذا جمعه من أعلاه فهو امرأة، لأننا نحن النساء نتمتع بالصبر، أما إذا اقتلعه من جذوره فهو رجل.

وذهب الملك إلى البستان مع تمبرينو، وأخذ ينزع الخس من أعلاه، وهم الطاهى بأن يفعل مثله ولكن المهرة التى تبعته أخذت تقضم وتقتلع الخس من جذوره، فأدرك تمبرينو أنه يجب أن يفعل مثلها. وسريعا جمع سلة من الخس اقتلعه كله من جذوره بطين الأرض.

وصحب الملك الطاهى إلى أحواض الورد، وقال له: انظر، ما أجمل هذا الورد ياتمبرينو، فأشارت له المهرة ببوزها إلى حوض آخر.

فقال تمبرينو: الورد يدمى بشوكه، التقط القرنفل والياسمين ودعك من الورد.

أصاب الملك اليأس ولكنه لم يستسلم، وردد على مسامع أمه: يداه ناعمتان وخصره نحيل، ويعزف ويغنى ويقرأ ويكتب، تمبرينو هو المرأة ألتى يقتلنى هواها.

- ما دمنا وصلنا إلى هذا الحد فليس أمامك يا بنى إلا أن تصحبه معك للاستحمام. وهكذا قال الملك لتمبرينو: هيا معى لنذهب للاستحمام فى النهر.

وعندما بلغا النهر قال تمبرينو: اخلع ملابسك أنت أولا يا صاحب الجلالة. فخلع الملك ملابسه ونزل إلى الماء. وقال لتمبرينو: تعال أنت أيضا. وهنا تعالى صوت صهيل حصان وظهرت المهرة وهى تعدو بجنون والزبد يغطى فمها. فقال تمبرينو: مهرتى! انتظر يا مولاى، فيجب أن ألحق بمهرتى الجامحة! ولاذ بالفرار.

ووصل إلى القصر الملكى وقال للملكة الأم: مولاتى.. مولاتى، مولاى الملك خلع ملابسه ونزل فى النهر. وجاء حراس لا يعرفونه ويريدون القبض عليه، وقد أرسلنى لأحضر له صولجانه وتاجه ليتعرفوا عليه.

فأخذت الملكة الصولجان والتاج وناولتهما لتمبرينو.. وما إن وصل التاج والصولجان إلى يد تمبرينو حتى امتطى صهوة مهرته وانطلق وهو يغنى:

- "رحت ورجعت يا نور العين

جبت الصولجان والتاج الاتنين"

وعبر النهر واجتاز الجبل واخترق الغابة، وعاد إلى البيت، وكسب أبوها الرهان.

- ٢ -
طواف فى الدنيا

يحكى أن أما أرملة كان عندها بنتان وولد اسمه بيبّى. وكان بيبّى لا يعرف كيف يكسب لقمة العيش، أما الأم والبنتان فكن يشتغلن بالغزل، فقال بيبى لأمه:

- أتعرفين ماذا أقول لك؟ أريد أن أستأذنك وأذهب لأطوف الدنيا.

وذهب، فوصل إلى عزب فسأل أهلها: أتريدون أجيرا؟ وجاءه الرد:

- عليه، يا كلاب عليه.

فنبحت عليه الكلاب.

فانصرف بيبى، وقبل أن توشك الدنيا على الإظلام وجد عزبة أخرى فقال:

- حيا الله ماريا.

- حياها الله! ماذا تريد؟

- أسأل إن كنتم تحتاجون إلى أجير؟

فردوا عليه: ربما.. اجلس، اجلس، فراعى الثيران ينوى الرحيل، انتظر.. سأذهب لأسأل صاحب العزبة.

وصعد أحدهم ليسأل صاحب العزبة، فقال له: طيب.. قدموا له الطعام، وسوف نرى عندما أنزل.

وجاءوه بخبز وبطبق من جبن الركوتا، وبينما كان صاحب العزبة يهبط تقدم منه راعى الثيران فسأله: هل تنوى الرحيل؟

فأجاب الراعى: نعم يا سيدى. فقال صاحب العزبة لبيبى: تسلّم الثيران غدا، ولكن اسمع يا بنى، إذا أردت أن تبقى هنا فليس لك إلا الأكل ولا شىء غيره.

فقال بيبى: موافق، وليفعل الله ما يشاء.

وقضى ليلته، ثم أخذ الخبز وشيئا من غموس وخرج بالثيران. وكان يقضى النهار كله مع الثيران، ثم يعود إلى البيت فى المساء. ولكن عندما اقترب عيد الكرنفال أصبح بيبى يعود إلى البيت مادا بوزه. فيقول له ناظر العزبة: يابيبى!

- نعم!

- ماذا بك؟

- لا شىء.

وفى الصباح خرج بالثيران وبوزه ممدود أمامه، فقابله صاحب العزبة وقال:

- بيبى!

- نعم!

ماذا بك؟

- لا شىء.

- لا شىء يا بيبى؟ لماذا لا تخبرنى؟

- وبماذا أخبرك؟ عيد الكرنفال قادم، وأنت لا تريد أن تعطينى نقودا لأحتفل بالعيد مع أمى وأختى.

- كلا! تكلم معى فى كل شىء إلا النقود. إذا أردت الخبز فخذ منه ما تشاء، أما النقود فلا.

- وإذا كان يجب أن أشترى بعضا من اللحم، فماذا أفعل؟

- قلت لك الشروط من البداية. ليس عندى إجابة لك.

كان الوقت نهارا، وكان بيبى قد خرج بثيرانه، فجلس حزينا مكتئبا، وفجأة سمع صوتا يناديه: بيبى!

فالتفت فى جميع الاتجاهات ولكنه لم ير أحدا، فقال لنفسه: إن القلق الذى تملكنى هو ما يجعلنى أسمع هذا الصوت.

ولكنه عاد فسمع مرة أخرى: بيبى! بيب!

- من الذى ينادينى؟

فتوجه إليه ثور وقال: أنا.

- كيف هذا؟ أأنت تتكلم؟

- نعم، أنا أتكلم. ماذا بك يجعلك تمد بوزك بهذا الشكل؟

- ماذا بى؟ عيد الكرنفال قادم وصاحب العزبة لا يعطينى شيئا.

- اسمع ما يجب أن تقول له يا بيبى، عندما تعود فى المساء، قل له: "ألا تعطينى شيئا حتى الثور العجوز؟" فصاحب العزبة لا يطيق أن يرانى لأنى لا أحب العمل، وسوف يهدينى لك. هل فهمت؟

وعاد بيبى فى المساء مادا بوزه سبعة أمتار أمامه. فقال له صاحب العزبة: ماذا بك يابيبى، ألا زلت تمد بوزك؟

- أريد أن أقول لك شيئا.. ألا تعطينى الثور العجوز، إن سنه أكبر من سن البومة؟

فقال له صاحب العزبة: خذه، وسأهديك أيضا قطعة من الحبل لتخلصنى منه.

وما إن طلع النهار فى اليوم التالى حتى أخذ بيبى الثور، وتناول خرجا وثمانية أرغفة ووضع على رأسه "باريه"، واتجه إلى البلدة. وفى السهل وصل حارسان على جواديهما يجريان ويصيحان: الثور! الثور! ثور هائج قادم.. سوف يسحقك.

فقال الثور العجوز بهدوء: قل لهما يا بيبى: "إذا أمسكته فهل تعطيانه لى؟"

فأعاد عليهما بيبى ما قاله له الثور. فقالا: يا ليت! لكن لن تقدر فهو يستطيع أن يسحقك ويسحق ثورك.

فقال الثور: ابق خلفى ولا تخف يا بيبى. ووصل الثور ومنخاراه مفتوحان، ووقف ببوزه فى بوز الثور العجوز وبدآ يتناطحان، وكان الثور العجوز شديد البأس فخر الثور الآخر متهالكا بعد قليل.

قال الثور العجوز: خذه يا بيبى واربط قرنيه فى قرنىّ. فربط بيبى الثور وحيا الحارسين وواصل سيره.

ومر ببلدة فى طريقه فسمع إعلانا يقول:

"كل من يجد فى نفسه الرغبة فى العمل فيحرث فدانا من الأرض فى يوم واحد، يتزوج ابنة الملك، فإذا كان متزوجا فله كيسان من النقود الذهب، أما إذا فشل فى إنجاز العمل فتقطع رقبته".

فحمل بيبى الثورين إلى اصطبل وذهب فى الصباح لمقابلة الملك، فمنعه الحراس من الدخول لحالته الرثة، ولكن الملك أطل بنفسه وأمرهم أن يدخلوه، فصعد بيبى وقال: الأمر والطاعة لك يا صاحب الجلالة.

- ماذا تريد؟

- سمعت الإعلان، وأنا عندى ثوران.. وأريد أن أرى إن كنت قادرا على حرث الفدان.

- هل سمعت الإعلان كله؟

- نعم سمعته.. فإذا لم أستطع حرثه فستطير رقبتى، ولكن اؤمر لى يا مولاى بمحراث وببعض التبن لأنى عابر سبيل وليس معى شىء. قال الملك: احمل ثوريك إلى الاصطبل وارعهما.

فذهب وأحضر الثورين ووضعهما فى الاصطبل. فقال له الثور العجوز: اطلب لى نصف حزمة تبن وللثور حزمة كاملة. وفى الصباح أخذ بيبى المحراث وأربع حزم تبن وانصرف.

وطلب أن يدلّوه على الأرض، ووضع النير على الثورين وبدأ فى الحرث.

وكان المستشارون ينظرون من الشرفة المقابلة، فقالوا للملك: ماذا تنتظر ياصاحب الجلالة؟ ألا ترى أنه يوشك على الانتهاء من الحرث؟ أتريد أن تزوج ابنتك من هذا الجلف؟

فقال الملك: بماذا تشيرون علىّ؟

- أرسل له فى الظهر دجاجة بالفرن وكرفسا طريا وزجاجة من النبيذ المُخَدّر.

فأرسلوا خادمة لتحمل الأكل لبيبى: تعال كل قبل أن يبرد الطعام! وكان لم يتبق أمامه من الحرث سوى مثلث صغير فى حجم قلنسوة القسيس، فذهب ليأكل وأعطى الثور العجوز نصف حزمة من التبن وأعطى حزمة كاملة للثور، وأخذ هو يأكل الدجاجة قطعة قطعة ويشرب النبيذ حتى شربه كله، وأتى على الدجاجة عن آخرها، ثم ارتمى ونام. أكل الثور العجوز تبنه وانتظر أن ينتهى الثور الآخر من تبنه، وفى هذا الوقت ترك بيبى ينام، وعندما انتهى الثور من التهام التبن بدأ يهز بيبى برجله.

فصاح بيبى فى نومه: آه.. آه..

قال الثور العجوز: انهض وإلا طارت رقبتك.

فنهض بيبى وغسل وجهه ووضع الثورين فى النير وانتهى من حرث قطعة الأرض الصغيرة المتبقية وهو نائم أكثر منه يقظا، ثم راح يعيد على حرثه ليتقنه.

فقال المستشارون من الشرفة: يا للكارثة! المخدر قليل!

كان بيبى يعمل بكل جهده، وفى الساعة العاشرة مساء انتهى من عمله، وعاد إلى القصر وأعطى التبن للثورين وصعد إلى الملك وقال:

- باركنى يا أبى.

- حقا.. هل انتهيت من العمل؟ ماذا تريد.. كيسين من الذهب؟

- إننى أعزب يا صاحب الجلالة، فماذا أفعل بالذهب؟ أنا أريد زوجة لى.

فأخذوه ونظفوه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، وألبسوه ملابس الأمراء، حتى الساعة وضعوها فى يده، وتزوج ابنة الملك.

قال له الثور العجوز: الآن وقد تزوجت، قم واذبحنى، وضع كل عظامى فى قفة واغرسها واحدة واحدة فى الأرض التى حرثتها، ولا تترك إلا رجلا واحدة ضعها فى مرتبة سريرك، وقل للطاهى أن يطبخ لحمى كما يشاء: كأنها لحم أرانب أو أرانب برية أو دجاج أو ديك رومى أو خروف أو حتى لحم سمك.

وذبح بيبى الثور العجوز، كان الملك لا يريد ذبحه لأنه تعلق به، ولكن بيبى قال له: لا يا أبى، ذبحه يوفر لك شراء اللحم لوليمة الزواج. وأمر الطاهى أن يطهو لحم الثور كأنه لحم جميع أنواع الحيوانات، وأعدت وليمة كبيرة، بدءوا فى إحضار الأطباق وأكل الجميع مسرورين: هذا لحم أرنب برى.. وهذا لحم أرنب.. هذا لحم طرى.. وهذا لحم شهى!

وفى المساء وبعد أن نامت العروس، دس بيبى رجل الثور فى مرتبة السرير وحمل قفة العظم على أحد كتفيه وذهب ليغرسها فى الأرض بكل نظام، ثم عاد إلى فراشه دون أن تلحظ زوجه شيئا: ربى، ما أجمل ما حلمت به، حلمت بأن كثيرا من الكرز وكثيرا من التفاح يتدلى على فمى، وكثيرا من الورود والياسمين حولى، أراه أمام عينى حتى الآن. ومدت يدها وتناولت تفاحة.

- هذا ليس حلما.. ليس حلما.. إنها تفاحة حقيقية.

فقال لها زوجها: ليس حلما.. ليس حلما، فما آكله هو كرز حقيقى. ومد يده وتناول كرزا.

وجاء الملك ليهنئهما بالصباحية، فوجد الحجرة مملوءة بزهور وفاكهة فى غير موسمها، فأخذ يأكل منها هو الآخر.

وأطل المستشارون من الشرفة فوقعت أعينهم على الأرض التى حرثها بيبى، كانت مليئة بأشجار كثيفة من كل نوع، فاستدعوا الملك وقالوا: انظر ياصاحب الجلالة، أليست أشجارا تلك التى هناك فى الأرض التى حرثها بيبى؟ فحدق الملك بعينيه وقال: نعم، نعم، إنها ليست سرابا، لنذهب هناك ولنرَ. وركبوا العربة، فلما وصلوا إلى الأرض رأوا أشجار برتقال وليمون وبرقوق وكرز، وجميعها محملة بالثمار، فقطف الملك بعض الفاكهة وعاد مسرورا إلى قصره.

ويجب أن نعرف أن الملك كان له بنتان أخريان متزوجتان من ابنى أمراء. فبدأت هاتان البنتان تسألان أختهما: هل زوجك هو من يقوم بعمل كل هذا؟

فأجابت: وما علمى به؟

- بلهاء ! اسأليه عن سر ما يفعل.

- حاضر، سأسأله الليلة.

- شاطرة، وفى المساء أخبرينا حالا.

وفى المساء أخذت الزوجة فى توجيه الأسئلة لزوجها على الفراش، واضطر هو إلى مكاشفتها بكل شىء حتى تتركه لينام.

وفى اليوم التالى أخبرت أختيها، وأختاها أخبرتا زوجيها، وبينما كان الجميع يجلسون حول الملك قال صهراه:

- لنتراهن يا صهرنا بيبى.

- على ماذا؟

على أننا نقول لك كيف عملت كل هذه الأشجار.

- لنتراهن.

- نراهنك على كل ما تمتلك أنت مقابل ما نملك نحن.

وذهبوا إلى موثق العقود وكتبوا العقد.

وقال له صهراه كل شيء. وفكر بيبى الذى كان يثق فى زوجه: من قال لهما؟ أتكون الشمس؟

وأعطاهما كل ما يملك وعاد فقيرا معدما كما كان. فارتدى ملابس الأجلاف، وحمل على كتفيه مخلاة وخرج إلى بلاد الله، فوجد كوخا، فطرق بابه.

- من؟

- إنه أنا يا أبتى الناسك.

- وماذا تريد؟

- هل تستطيع أن تقول لى أين تشرق الشمس؟

- هيه! نم هنا يا بنى الليلة، وفى الصباح أرسلك إلى ناسك آخر أكبر منى سنا.

وفى الفجر أعطاه الناسك رغيفا من الخبز فحياه بيبى، ومشى ومشى حتى وصل إلى كوخ آخر كان به ناسك له لحية بيضاء تصل إلى ركبتيه.

- باركك الرب يا أبتى الجليل.

- ماذا تريد، ماذا تريد ؟

- هل تستطيع أن تخبرنى أين تشرق الشمس؟

- هيه! امش يا بنى حتى تجد ناسكا يكبرنى فى السن.

فاستأذنه بيبى ومشى حتى وجد كوخا آخر، فقبل يد الناسك وقال له: باركك الرب أيها الأب الكبير.

- ماذا تريد؟

- هل تستطيع أن تقول لى أين تشرق الشمس؟

- ماذا تقول يا بنى! هيه.. ولكن ربما تستطيع أن تصل إليها. اصغ إلىّ.. خذ هذا الدبوس وامش حتى تسمع زئير أسد فصح به: يا أخى الأسد، أخوك الناسك أرسلنى لأبلغك تحياته، ويرسل لك دبوسا تخرج به الشوكة من رجلك، ويطلب منك لترد له التحية أن أكلم الشمس.

قال بيبى هذا وأخرج الشوكة من رجل الأسد، وتوجه إليه: والآن دعنى أكلم الشمس. فصحبه الأسد إلى مكان فيه بحر كبير ماؤه أسود اللون.

- الشمس تطلع من هنا، ولكن قبل أن تطلع يطلع ثعبان من البحر، فقل له: يا أخى الثعبان، الأخ الأسد أرسلنى لأبعث لك بتحياته، ويطلب منك لترد تحيته أن أكلم الشمس.

وانصرف الأسد، ورأى بيبى الماء يموج وأطل الثعبان، فقال له بيبى كلمات الأسد كلمة كلمة، فقال له الثعبان: أسرع واقفز فى الماء ثم اختبئ تحت جناحىّ وإلا أحرقتك أشعة الشمس.

واختبأ بيبى تحت أحد جناحىّ الثعبان، وطلعت الشمس فقال له الثعبان:

- اذهب يا بيبى وقل للشمس ما تريد قبل أن تنصرف.

فقال بيبى: أيتها الشمس الخائنة، أنت فقط التى كان فى وسعك أن تخدعينى، وما كان يجب أن تفعلى ياخائنة!

فقالت له الشمس: أنا؟ لست أنا من يخونك. أتعرف من؟ إنها زوجتك التى أطلعتها على سرك.

قال بيبى: تقبلى أسفى إذن أيتها الشمس، ولكن هناك معروفا- يا شمسى العزيزة – لا يستطيع أحد أن يقدمه لى إلا أنت. إذا

قصة

غبت فى الساعة الثانية عشرة والنصف يمكننى أن أسترد ممتلكاتى.

- اذهب فهذا المعروف أقدمه لك بكل سرور.

فشكر بيبى الجميع، واستأذن فى الانصراف، وعاد إلى البيت، فأعدت له زوجته الحساء، واستراح قليلا ثم جلس فى الهواء المنعش، فمر به صهراه ابنا الأميرين.

فقال لهما: يا صهرىّ لنتراهن مرة أخرى.

- على ماذا نتراهن؟ ليس لديك شىء نتراهن عليه.

- أنا أراهن على رأسى وأنتما على أملاكى.

- حسن، أنت برأسك ونحن بأملاكك وأملاكنا أيضا. ولكن ما هو الرهان؟

فقال بيبى: متى تغيب الشمس؟

قال الصهران فيما بينهما: عال، لقد أصابه الجنون، ولم يعد يعرف حتى متى تغيب الشمس. ثم قالا له: كيف لا تعرف؟ الشمس تغيب الساعة التاسعة والنصف.

- وأنا أقول إنها تغيب الساعة الثانية عشرة والنصف.

وذهبوا ليبرموا العقد وبقوا ينظرون إلى الشمس، وفى التاسعة والنصف أوشكت الشمس على أن تغيب، فقال لها بيبى: أيتها الشمس، أهذه كلمتك لى؟

فتذكرت الشمس كلمتها وبدلا من أن تغيب فى موعدها أطالت، حتى الساعة الثانية عشرة والنصف.

فقال بيبى: ألم أقل لكما؟

فأيد صهراه كلامه: عندك حق، وأعطوه أملاكه فى الحال وعليها أملاكهما.

فقال بيبى: حسنا، ولكن أريد أن تعرفا طيبة قلب الجلف (وكانا يناديانه دائما بالجلف) فأخذ ممتلكاتهما وردهما إليهما: خذا، فأنا لا أريد أملاك الآخرين، أريد أملاكى فقط.

وعاد بيبى إلى حياته السابقة مع زوجته، وعانقه الملك وخلع تاجه ووضعه على رأسه. ومعلوم أن صهريه كانا يموتان من الغيظ ولكنهما كظما غيظهما. وفى اليوم التالى أقيمت مأدبة فاخرة حضرها جميع الأهل والأقارب واستمتعوا بالطعام، طبق يروح وطبق يجىء، وفى النهاية تناولوا القهوة والجيلاتى والكاساتا.

وهكذا أصبح بيبى ملكا متوجا بعد أن كان فقيرا معدما.

- ٣ -

الماء فى السلة

فى يوم من الأيام تزوجت أم أرملة من أب أرمل. وكان لكل منهما ابنة. وكانت الأم تحب ابنتها ولا تحب ابنة زوجها. فكانت ترسل ابنتها لتحضر الماء فى إناء وابنة زوجها لتحضره فى سلة، فكان الماء يتسرب من السلة، فتضرب زوجة الأب البنت المسكينة كل يوم.

وذات مرة ذهبت البنت لتحضر الماء كعادتها، فجرف التيار السلة. فأخذت تجرى وتسأل كل من يقابلها: هل رأيت سلتى تمر من أمامك فى الماء؟ فيردون عليها جميعا: امشى على طول وستجدينها.

ومشت على طول فلقيت امرأة عجوزًا تجلس على حجر وسط الماء وتتخلص من البراغيث، فسألتها: هل رأيت سلتى؟ فقالت العجوز: تعالى إلىّ، أنا وجدت سلتك – ولكن اعملى لى معروفا وانظرى ماذا يقرصنى تحت كتفىّ. ماذا ترين تحتهما؟

أخذت البنت تُخلصها من البراغيث بكل جهدها، ولكن لكى لا تجرح مشاعر العجوز قالت: أرى حبات من اللؤلؤ والماس.

فأجابت العجوز: وأنت تستحقين اللؤلؤ والماس.

وبعد أن خلصت العجوز من كل البراغيث، قالت لها: تعالى معى. وصحبتها إلى بيتها. وكان البيت كوما من الزبالة. وقالت لها اعملى معروفا وأعدى لى السرير. ماذا ترين فى سريرى؟ كان السرير يمشى وحده من كثرة الحشرات، ولكن البنت لكى لا تقسو عليها قالت: وردًا وياسمينًا.

وأنت تستحقين وردًا وياسمينًا. اعملى لى معروفًا آخر واكنسى بيتى. ماذا ترين فيما تكنسين؟

قالت البنت: ياقوتًا ومرجانًا.

وأنت تستحقين ياقوتًا ومرجانًا.

ثم فتحت دولابًا بكل أنواع الفساتين وقالت لها: تريدين فستان حرير أو فستان قطن؟

قالت البنت: أنا فقيرة، أعطينى فستان قطن.

وأنا سأعطيك فستان حرير. وأعطتها فستانًا جميلاً من الحرير. ثم فتحت صندوق مجوهرات وقالت: تريدين ذهبًا أم مرجانًا؟

فقالت البنت: مرجانًا.

وأنا أعطيك ذهبًا. وألبستها عقدًا من الذهب.

تريدين حلقًا من الزجاج أو من الألماس؟

من الزجاج.

وأنا أعطيه لك من الألماس. ووضعت فى أذنيها قرطًا من الألماس.

ثم قالت لها: فلتكونى جميلة، وليكن شعرك من الذهب، ويتساقط منه عندما تمشطيه ورد وياسمين من ناحية ولؤلؤ ومرجان من الناحية الأخرى. والآن عودى إلى بيتك وعندما تسمعين نهيق الحمار لا تلتفتى، ولكن عندما تسمعين صياح الديك التفتى إليه.

وأخذت البنت طريقها إلى البيت، ونهق الحمار فلم تلتفت إليه، وصاح الديك فالتفتت إليه فأشرقت فى جبينها نجمة.

قالت لها زوجة أبيها: من أعطاك كل هذه الأشياء؟

أعطتها لى، يا أماه، العجوز التى وجدت سلتى لأننى خلصتها من كل البراغيث.

فقالت زوجة الأب: الآن أنا أحبك حقًا. ومن اليوم ستذهبين أنت بالإناء لتحضرى الماء، وستذهب أختك لتحضره بالسلة. وهمست إلى ابنتها: اذهبى لتحضرى الماء بالسلة واتركى التيار يجرفها، ثم امشى وراءها، فيمكنك أن تحصلى أنت أيضا على ما حصلت عليه أختك.

وذهبت الأخت غير الشقيقة ورمت السلة فى الماء ثم تتبعتها. وهناك وجدت المرأة العجوز فسألتها: هل رأيت سلتى تمر من أمامك فى الماء؟

تعالى هنا فهى معى. انظرى ماذا يقرصنى تحت كتفى. وبدأت البنت تُفليها من البراغيث.

ماذا وجدتِ؟

قالت: براغيث وجرب.

وأنت تستحقين براغيث وجربًا.

وصحبتها إلى البيت لتعد لها السرير وقالت: ماذا ترين فيه؟

بقًا وقملاً.

وأنت تستحقين بقًا وقملاً.

وجعلتها تكنس البيت.

ماذا تكنسين؟

قذارة مقرفة.

وأنت تستحقين قذارة مقرفة.

ثم سألتها إن كانت تريد فستانًا من الخيش أو من الحرير.

فستان حرير.

وأنا سأعطيه لك من الخيش.

عقد لؤلؤ أو عقد دوبارة؟

لؤلؤ.

وأنا سأعطيك دوبارة.

حلق ذهب أو صفيح؟

ذهب.

وأنا أعطيك الصفيح. والآن عودى إلى بيتك وعندما ينهق الحمار التفتى إليه، وعندما يصيح الديك لا تلتفتى إليه.

وعادت البنت إلى البيت والتفتت إلى الحمار عندما نهق، فطلع لها ذيل جحش فى وجهها. وكان من المستحيل التخلص منه، فكلما قطعته ظهر من جديد. فأخذت تبكى وتولول.

ويلى! ذيل، ذيل، ذيل، أقطع حَـتّة تطلع حَتّـتّان.

وطلب ابن الملك أن يتزوج من البنت ذات النجمة فى جبينها. وفى اليوم الموعود وقبل أن يحضر ليأخذها فى عربته قالت لها زوجة أبيها: مادمت ستتزوجين ابن الملك فاعملى لى معروفا قبل أن ترحلى واغسلى هذا البرميل. ادخلى فيه وسأعود بعد قليل لأساعدك.

وبينما كانت البنت داخل البرميل، تناولت زوجة الأب غلاية لتملأها بالماء الساخن وتسكبه عليها لتتخلص منها. وكانت تريد أن تلبس ابنتها القبيحة ملابس العروس وتقدمها إلى ابن الملك مغطاة ليتزوجها. وعندما ذهبت لتحضر الغلاية من فوق النار مرت ابنتها بجوار البرميل وقالت لأختها: ماذا تفعلين داخل البرميل؟

أنا بداخله لأنى سأتزوج ابن الملك.

اتركينى لأدخل حتى أتزوجه أنا.

وكانت البنت الجميلة مسالمة دائمًا، فخرجت من البرميل ودخلته القبيحة. وجاءت الأم بالماء المغلى وصبته فى البرميل، وظنت أنها تخلصت من ابنة زوجها، ولكن عندما عرفت أنها ابنتها انفجرت فى البكاء واللطم والعويل. وجاء زوجها وكانت ابنته قد حكت له كل شىء، فضرب زوجته ضربًا مبرحًا.

وتزوجت البنت الجميلة ابن الملك، وعاشت فى تبات ونبات.



الضفة الأخرى

أبو بكر العيادى(*)

- ١ -

هنا ولدت، وهنا أعيش، ولى فى هذا البلد نصيب لا بد منه، ولو كره الكارهون. هنا تعلمت تسمية الأشياء والأحياء، وهنا سرّحت خطوى فى الدروب ونشقت همس الأمكنة.

أنا لا أنكر أصلى وفصلى، غير أنى كلما أسلست للريح جهاتى، وتبعت الشيخ خلف ذيّاك المدى، لم يكن يلفنى غير الفراغ والغربة. أناس مجهولون، قال لى الشيخ، والدى، إنهم أهلى وناسى وعشيرة الأصل البعيد، يستقرئون فى ملامحى ولسانى سِفر المسوخ ولوثة المنفى. أرض مفتوحة للريح تطالعنى فى دهشة بكر، أستكشف تضاريسها كما يستكشف السائح معالم يختزن عنها صورا للذكرى، والذاكرة مفقودة أو متعبة أو انتقائية لا تنتخل من البصمات سوى ما تريد.

أنا لا أنكر أصلى، ولو أنكرت، فذا وجهى بصهد الأمس موسوم، وذا نسبى يجهر بجذورى، وذا الواقع المر يذكرنى إن نسيت أو تناسيت، وذى نظرات الصد تصفعنى بكره مضمر، يتفجر فى نوبات حمو متواترة، وذى الناس مرتابة حين أقربها، كأنها تخشى أن تلاقى وجه ربها آثمة.

هنا تجرى الأمور بسرعتين، واحدة لى ولأمثالى من السمر والسود، والثانية لأهل البلاد ومن شابههم. سرعتان مطردتان لا تدرك اللاحقة السابقة أبدا حتى فى بعض مظاهر الترفيه التى ينشدها شاب فى مثل سنى. كذا فى التعليم والقضاء والشغل، الطاقة التى تدير رحى الدنيا، والأس الذى لا تستقيم الحياة بدونه.

ما تركت بابا إلا طرقته، فإذا انفتح لم يكن يلوح خلفه غير السراب. كلما وقعت عيناى النهمتان على عرض، جهزت من الوثائق ما يلزم وسارعت بالاتصال، ولسانى لا يكف عن الدعاء إلى الله بأن يحل عقدتى وييسر أمرى. يستعجلون فى الهاتف قدومى، وحين يرون ملامحى الهلالية التى يستدل إليها المرء بين خلق كثير، يستنكفون بشكل لا يسبر كنهه إلا من كان له فى هذا المجال خبرة وتجريب. يستقبلوننى بترحاب، ويتبسطون معى فى الكلام، ويلقون على من الأسئلة ما يوهم بأن الشغل من نصيبى. وفى غمرة الوهم الجميل، يباغتوننى بطعنة فى الظهر: "اترك لنا رقم هاتفك وعنوانك وسوف نتصل بك". كلمات قاتلة صرت أعلم الآن ما تخفى كشفرة سرية لا تفصح عما وراءها إلا بعد معاناة.

ويمر يوم بعد يوم وأسبوع وراء أسبوع، والصبر يتناثر كحبات رمل تذروها الريح، وحين أستعلم بعد طول انتظار، يجيء الرد ساحقا ماحقا مغلفا بتأسف كاذب ولطف مفتعل. وأظل أسائل نفسى عن هذه الشروط التى لم أستوفها، أقلب الأسباب وجها وقفا، حتى أدركت بعد مكابدات مؤلمة قوانين اللعبة. وكان لا بد أن أمسك مصيرى بيدى، وأحفر مجراه بنفسى.

ولست نادماً بحال على أى شيء.

(*) كاتب تونسى.

-٢-

كان أمامه مستقبل زاهر، فإذا هو فجأة خلفه.

كالشعلة التى حُرمت من أن تنير حتى ذاتها، كالسيل الحائد عن مجراه عنوة لينقذف فى السباخ بغير طائل. كذلك قدر له أن يكون، كذلك شاءت تفتيشية غامضة أن يُحرم مما تكفله دراسته وتكوينه، وحقوق اكتشف أنها لا تضمن المساواة إلا قولا مجللا بأحرف من رماد.

لم يكن ينشد غير موطئ قدم فى هذه المدينة التى لم يعرف سواها، فرصة عيش آمن فى بلد كل شىء فيه بثمن. لم يأنس نورا إلا قصده، ولم ير طوقا إلا تمسك به، ولم يعلم بخبر إلا أرعاه سمعه، وفى كل مرة لا يظفر بغير وعد زائف: "اترك لنا ... وسوف نتصل بك"، حتى فاض به اليأس وأغرق مخه، فانفلت من كل عقال وغاص فى مهاوى المدينة.

حدثنى مرة، وكان قليل الكلام، لا يفشى سره إلا إليه، عما يلاقيه من رفض مقنع حتى فى الأعمال البسيطة التى لا تستوجب مراسا ولا كفاءة، عن نظرات الريبة التى تلاحقه فى كل مكان، فى الحافلة، فى المترو، فى المحلات التجارية وحتى فى الشارع، عن النساء اللاتى يصررن حقائبهن حين يلمحنه ولا يجلسن حذوه إلا اضطرارا، عن دوريات لا تقر غير لون البشرة مبدأ فى التفتيش. لن ينسى يوم انتزع منه شرطى بطاقته، نظر فيها بعين حاقدة، ثم ألقى بها على الأرض وهو يقول لزميله باشمئزاز:

هل رأيت فرنسيا له خلقة بونيول[1] واسمه عبدالله؟

ووجدتنى أجاريه فى الحديث عن هذا الجو القابض، عن افتعال أزمات نكون نحن وقودها لغايات لم تعد تخفى على أحد، حتى بتنا لدى وسائل الإعلام موضوعا أثيرا تدرأ به الكساد إذا غابت الكوارث والحروب، وبى رغبة فى الإسرار إليه بمشكلتى التى تضاهى مشكلته أو تزيد.

ومرة عاد والفرح يملأ جوانحه، سعيدا بقطر قد ينهمر إثره الغيث مدرارا، ولو أنه دون ما كان يطمح إليه، ولكن رأى فى ذلك خطوة، ستعقبها حتما خطوات تضع قدميه على الدرب المنشود، ومضى يراكم الأحلام يوما بعد يوم، تلتجّ فى أعماقه فورة جامحة لمعانقة مباهج الحياة، وما كاد يتم الشهر الثانى حتى صحا صحوة أليمة، فإذا الأحلام مجهضة، والأمانى ممتنعة، والخيبة ترسم آثارا مروعة على وجهه الحيى.

فى ذلك اليوم، قال له عرفه:

- لست عنصريا كما ترى، ولكن صاحب المضرة ليس بصاحب. لقد بدأت أخسر زبائنى بسبب...

واستحى أن يضيف "لونك أو وجهك أو جنسك أو دينك" وكانت كلها بادية فى نظراته، وفى حركة استسلام من يديه إذ يرفعهما ثم يحطهما فى يأس صارخ. وكانت تلك الحركة تنطق وحدها بالواقع المر دون أن يضيف كلمة.

كذلك حدثنى، أنا أخته التى تكاد تعرف عنه كل شىء، حتى تلك اللحظة.

ليلتها اختلى بنفسه يدبر أمرا، وكان سواد الحزن قد غير ملامحه كأنما تقدم به العمر فجأة، ولما طلع النهار تغير فيه كل شىء حتى ما عاد أحد فى البيت يعرفه. يومئذ أحسست أنه كاليأس إذ يكون على أشفاء الموت يتمسك حتى بقشة، وياليته اكتفى بقشة.

وما كنت خلوة من الظنون كى يستند إلى ويأخذ برأيى.

أنا أيضا كنت أرزح تحت وطأة هم تفشّت بقعته، كجرح لا يميت ولا يندمل، وربما كان همى يفوق همه، فمكابداتى كانت خارج البيت، وكانتْ أيضا داخله، بل إن ما ينالنى تحت سقفه فوق ما ألاقيه فى الشارع بكثير. مشكلة أخى عبدالله كانت رهينة الشغل، ومشكلتى مرهونة بانقلاب يعيد مزج عناصر التكوين، عسى أن ينبجس على وجه هذا الكوكب بشر لا يتمايزون عن بعضهم بعضا بلون أو جنس أو لغة أو دين. بشر لهم عادات واحدة، وتقاليد واحدة، وصدور لا تَنْفِث بكره على أحد.

قصة

ويضحك عبدالله ساخرا حين يسمعنى، ويقول باستهانة:

- باختصار، تريدين أن يكون الناس، كل الناس، متماثلين مثل همبرجر ماكدونالد!

وأجارى ضحكه فى يأس، وأنا أعلم أن لا حيلة لى فى تغيير الناس، ولا فى إقناع أهلى بما تصبو إليه نفسى.

وتنكمش ضحكته فيقول:

- المشكلة أن الناس فى عمومهم يجمعون على حق الاختلاف ما دام كل فرد مكتفيا بذاته، قابعا فى ركنه ومحيطه، فإن خالط الناس ورام أمرا مما بين أيديهم، طفا التمييز بكل أشكاله على السطح.

ولم يصب القول مرة قدر ما أصاب يومئذ.

فى تلك اللحظة، وددت أن أسأله كيف يمكن أن نغدو نحن، ضحايا هذا المَيْز، طرفا فاعلا فيه، ولم أنبس.

عندما بحت لأمى كادت تندب وجهها. لطمت صدرها وخديها مرارا، وقالت فيما يشبه الصراخ، وعيناها تكادان تفارقان محجريهما:

- كافر! تتزوجين من كافر؟!! يا فضيحتك يا أم السعد! يا شماتة العرب فيك يا أم السعد!

بذلك نعتته قبل أن تعرفه أو حتى تراه، تماما كما يعاملنا أرباب العمل، لكونه فرنسيا. المسكين تعهد لى باعتناق دينى وممارسة تعاليمه والخضوع لعملية ختان، وحتى تغيير اسمه، ولكن أبى كان قد اعتزم تزويجى لابن أخيه، الذى لا أعرفه ولا يعرفنى.

حينئذ خيرت أمى بين أمرين لا ثالث لهما: إما ستيفان أو لا أحد.

فكان ما كان .

-٣-

لسبب ما ألح علىّ وجهها الصافى المدور ذو البشرة الزيتية الناعمة والسمرة المطفأة والشعر المجعد المنساب برقة على خديها الأسيلين. جمال محتشم كان يوقد فى روحى بهجة غامرة حين ألقاها، فتحدثنى عن أيامها المسربلة بالكآبة والسعى الخاوى. مكابدات يومية تبدأ فى البيت، وتتواصل فى أروقة الإدارات والمؤسسات، ولا تهجع إلا حين يجمعنا بأحد مقاهى المدينة موعد، نستعيض خلاله عن أيام تتفتت بددا. وكنت أسندها بما لدى من حب غامر، وعطف لا حدود له، أتملى وجهها السمح أحاول النفاذ إلى ما وراء مسحة الحزن التى تظلله، علنى أقف على خبايا هذا الشرق الغامض.

هى تبادلنى حبا بحب ما فى ذلك شك، ولكنها ترفض أن تتزوج ما لم يوافق أهلها، وأهلها عازمون على بيعها لقريب، بعيد المقام، لا تعرف عنه سوى اسمه، ويرفضون رفضا لا راد له أن تقترن ابنتهم برومى.

وحين أعجب كيف تمتثل فتاة متعلمة راشدة إلى تقاليد مشدودة إلى عهود بالية، تقول فيما يشبه التنهد:

- لا أريد أن أكون مقطوعة من شجرة، فى بلد غريب.

وحينما أحتج على "غريب" هذه، وأقول إنها فرنسية، لها ما لأهل البلاد من حقوق، تحتد قسماتها وتبرق عيناها العسليتان وهى تقول:

- على الورق فحسب، أما الواقع...

ثم ترسل بسمة تمسح عن وجهها أمارات الحدة، وتشد على يدى بلطف كالمعتذرة، وتقول، وهى ساهمة نحو نقطة غير محددة، كأنها تستقرئ فى أفق غامض أيامها القادمة:

- لا يمكن أن أكون حرة فى قرارى إلا بالعمل.

والعمل ممتنع عزيز، والسعى محفوف بالخيبة والتسويف المثبط لكل همة.

كانت تحدثني، والصدر ينفث مرارة دبقت في الريق، عن العنصرية الكامنة كجمر تحت رماد، عن الوعود التي تقتل المرء على نار هادئة، عن هذا الحرمان المقصود الذي تقف القوانين أمامه عاجزة حائرة أو متواطئة، حتى يظل السمر والسود، كما تقول، في درك وضيع، مثل الجيل الأول، جيل الآباء الذين قامت على كواهلهم نهضة البلاد، أو يُدفعون إلى الجريمة والرذيلة.

أرتني مرة بعض إعلانات في جريدة من تلك الجرائد التي تغص بها صناديق البريد، وفيها يُشترط أن يكون المترشح أو المترشحة للصنائع المعنية "بي بي آر" وسألتني:

- أتعرف معنى هذه الأحرف؟

قلت : لا .

- عجبا ! قالت وفي عينيها دهش مفاجئ. ألا تعرف ألوان علم بلادك ؟

غمغمت مأخوذا :

- بلو بلان روج[٢] ! الشعار الذي يرفعه اليمين المتطرف في عيد جان دارك؟

- بالضبط .

- معذرة، ولكن لا يجوز التهويل، فالإدارة ليست كلها من جلاوزة لوبان[٣] أو ممن باعوا ضمائرهم للشيطان!

- حسنا ! خذ اقرأ !

وأخرجت من حقيبتها اليدوية تقريرا رسميا عن الميز العنصري أوردته جريدة أسبوعية ساخرة.

وأنا أقرأ الأرقام المذهلة، عن الواقع المخزي الذي يتحدث عنه الجميع، ولا يتصدى له أحد، سمعتها تقول في همس:

- أتعرف أن موظفة بمكتب التشغيل نصحتني بتغيير اسمي. قالت لي: "غالية بن عمر! لن تذهبي بعيدا بهذا الاسم. قولي إن اسمك فاليا أمور، وإنك من أصل إسباني".

- هل تظنين أن تغيير الاسم كاف وحده لحل المشكلة؟

- أجل. اتصلت مرة بإحدى الشركات، ولما ذكرت اسمي اعتذرت مخاطبتي وادعت أن المنصب لم يعد شاغرا. بعدها بدقائق، أعدت الاتصال وزعمت أنني أدعى مونيك روبير، فحددت لي موعدا على الفور.

- وذهبت ؟

- لا. طبعا. هي تريد مونيك لا غالية .

وضحكنا ساعتها ضحكا كالبكاء .

وتتالت الأيام تحمل في طياتها نذر الشقاوة والكلال، وأخبار أخي غالية الذي أضلت البطالة عقله، حتى دعتني إلى الهجر دواع لا تعرف الرحمة ولا الإرجاء، وتهت في مجاهل محرقة وسط الأدغال الإفريقية، دفاعا عن مصالح لا تعنيني في شيء. وكنت إذا سكنت حولي الطبول وخنس الرصاص، أوافيها بمكاتيب لا تجد الصدى المطلوب. ولما همد الواجب عن ذكرى وعدت إلى البلاد مسرّحا، وجدت تشوفا عميقا إلى أن أرى نظرتها، أو أسمع صوتها، لأبرّد بالبهجة جسدي الذي احترق في الأدغال شهورا بطول الأزل، فما وقفت لها على أثر.

وليلة أتيت إلى مقهى فوكيتس على غير موعد، فاهتز قلبي كأنما اقتلعته مخالب نسر بغتة، ووقف شعر رأسي كأسنان المذاري. كانت في ثوب أسود حسير، صارخة الزينة بادية المفاتن، تميل على رجل عربي خفيف الشعر بدين حتى يتماس جسداهما، والرجل يمر على ركبتها بيده السمينة المفلطحة ذات الخاتم الذهبي الثقيل، ويصعد في مداعبة بطيئة حتى أعلى فخذها، وهي ترنو نحوه بعيون ذابلة، وتفرج شفاهها الغليظة في مطة إغراء مظهرة.

حين رأتني، ردت عني طرفها في انكسار لحظة، ومضت في لعبتها القذرة كأن ليس بيننا لا وعد ولا عهد.

- ٤ -

كان ليل مظلم الوجه يطل من نافذتى. هنا الأنوار بعيدة، والمبانى شاهقة تحجب كل وميض، ومصابيح الشارع أتلفها الهمج فبات الحى كقريتى المهملة فى الأرض الخراب.

ليلتها انقبض فى الوحدة قلبى، أظلم وجهى والغرفة ولم أشعل النور. استرخيت على الكنبة أذرف الدمع فى صمت يلفّنى ظلام أبكم، وتصفع أذنى، فى أحيان متباعدة، أصوات لا أتبين مفرداتها، فأهرع إلى النافذة أرمى بصرى، لعلى أبرد باليقين ظنونى، وما يخفّ الوجْس عنى بل يزيد.

ويتلبس بى الخوف والوجوفُ وثقلُ وقت جاثم على الصدر كالكابوس، فأستشعر كارثة أنكى مما أصابنا، وأهمهم ورأسى يتطامن فى أسى: "يا فضيحتك يا أم السعد! يا شماتة الأعداء فيك يا أم السعد !".

وتطوف بى الذكرى تقلب رأسى بقسوة، فتقفز إلى ذهنى كلمات من ماض قريب، كنت قلتها لصحافى، جاء يستقبلنا ذات صيف بميناء حلق الوادى، نحن "عمّالنا بالخارج" كما يسموننا فى البلاد، وكان يسألنى عن أحوالنا فى الغربة.

قلت : "تكسينا وحجّينا وخسرنا ذرارينا!".

وما كنت أحسب أننا سنخسرهم بهذا الشكل، فما عنيت ساعتها سوى أن أولادنا ضيعوا فى الغربة لغة الأجداد، وباتوا يشعرون بانتمائهم إلى البلد الغريب أكثر من انتمائهم إلى الأصل، وفى الأقل لا يرون لهم مستقرا غيره.

ما كنت أدرى أن الخسران سيأتى فى مائة لبوس ولبوس، فى السر والعلن، وإذا الفضيحة بجلاجل، وإذا بى أعتصم بالبيت تجنبا لأنظار جيرانى العرب، وأنا أكاد أسمع الألسن تلوك سيرتنا من خلف الأبواب.

يوم اقتيد عبدالله وحوكم وسجن، حصل ذلك من بعيد لبعيد، ولم ير الناس أعوان البوليس يقتحمون علينا البيت، ليفتشوا عن السم الهارى الذى كان يروجه فى غفلة منا، وحتى إن استرابوا فقد أسعفتنى الحيلة فى تحويل ظنونهم نحو أسباب أخرى، لا علاقة لها بالإثم والخطيئة. يومئذ تلقى زوجى النبأ بحكمة أذهلتنى.

- وماذا تريدين أن يفعل اليائس إذا انقفلت أمامه أبواب الرجاء؟

وقال أيضا، وهو يشيح عنى وجهه يدارى دمعة لم ألمحها على خده مذ عرفته:

- الذنب ليس ذنبه على كل حال. ما هذا إلا جرائر ذنب قديم أنا فاعله.

ودون أن أفهم، وجدته يشد على يدى ويقول بصوته الخشن العميق الذى طالما انزعج منه الجيران:

- لا تجزعى يا أم السعد ! الحبس للرجال! وغدا تكون له هذه المحنة درسا يوجهه الوجهة التى نرتضى.

طوّقنا الفضيحة بما قدرنا عليه من كذب وتلفيق وانطواء على الذات، وإذا بها تنفلق من حيث لا ندرى، وإذا تلك الشقية تركب رأسها وتتعلق بكافر، وتقول هو أو أهلك دونه، كأن بلاد العرب خلت من رجل يملأ عينيها، ثم صارت تلوى العصا فى يد أبيها، وكلما أنّبها على تأخير أمعنت بازدياد، إلى أن عادت مرة بعد منتصف الليل فعنفها، وإذا صياحها يكدر سكون الليل، وإذا زمجرة زوجى توقظ النيام، وتجلب نحونا شتائم تقشعر لها الأبدان، وإذا بيتنا مشرع للبوليس كأنه وكر لصوص أو بنات داعرات.

عندما عادا من قسم البوليس على وجه الصبح، وأنا أنوس كذبالة شمعة تحتضر، وأردد فى سرى أن عينا أصابتنا أو لعنة من ولى لم نوف له بالنذر، سمعته يهددها، ورأسى بالهم ثقيل ما عاد يسعفنى بأى تفكير:

- والله لأذبحنك لو أعدت الكرة كما تذبح النعاج! ولن يردنى عن ذلك أحد، ولو شيراك نفسه!

كمَنَتْ فى البيت أياما لا تكلم أحدا ولا تستمع لأحد، إلى أن زالت آثار التعنيف فغادرت البيت بحثا عن شغل، ولم تعد.

فى تلك الليلة لم يغمض لى جفن. أبوها بات يذرع الغرفة وقد اتقد وجهه بالغضب حتى احمرت أذناه، وأنا أغالب

الخوف فيغلبنى، أحاذر الكلام خوفا من أن يحول نحوى ذلك الغضب الذى وجمت له نفسه. وفجأة، رأيته يدس فى جيب معطفه الصوف الداكن "موس بوسعادة"، تلك الموسى التى كانت تلازمه فى عمله الليلى تحسبا لأى عدوان، وتابعت خروجه فى ذهول صامت، والخوف يعقد لسانى، وكان الليل يهتك هزيعه الأخير، والحركة راكدة، والأصوات هامدة، والأنفس هاجدة عدا أشباح الليل.

قال قبل أن يوصد الباب:

- سأعود برأسها ولو لاذت بحصن حصين.

وعاد فى الصبحة وحده، يجر ذيول الخيبة والانكسار.

- ٥ -

بينى وبين الموت خطوات قصار. ما بى أى شىء، لا جرح يُميت، ولا علة تفنى، إنما أنا شمعة تذوى، حشاشة تسوق بنفسها إلى القبر، وفى زوايا القلب حلم كالرماد، حلم شيدته من دمى طوبة طوبة، وما كاد يستوى قائما حتى قوضت المفازع بنيانه فإذا هو رديم.

شمعة العمر تذوب، وعلى العيون ترفّ رؤيا، ألق يشفّ عن وجه عزيز، وجه البلاد التى ضيّعتنى، وما درت أنى فى الغربة يتيم. وجه خبأته بين الضلوع ليوم رحيم، يوم تأزف العودة المرتقبة من سنين، لأدفّئ بالشمس عظامى التى استشرى فيها البرد والتعب، أطوف بين أهلى وناسى مرفوع الهامة، لا تقربنى الظنون ولا ترتاب لرؤيتى العيون، استرخى وسط أحفادى، أحكى لهم أساطير الجن والسلاطين، بلغتى، بلغتهم، بلغة العشيرة التى لم تطمرها فى ذاكرتى الأعوام والبعد.

إلهى ! أليس لى من دنياك غير التعب ؟

لقد كنت أحسب، حينما اشتد عود ولدىّ وأتمّا الدراسة بنجاح، أنى مقبل على أيام ستمحو تعب السنين، وتبعث فى أعوامى الباقية صحوة انبساط، وما كنت أعلم أن الأقدار ستخالفنى حتى فى الحدود الدنيا، فإذا الحلم، حين غادر البال إلى الواقع، اتخذ رداء غير الذى فصّلت، ومسالك غير التى رسمت، ووقائع غير التى قدّرت، وإذا النصال بصدرى تتكسر على النصال.

كان زلّة أول الأمر، فغدا ورطة لم ننهض بعدها إلا على أصداء الفاجعة، ولون الدم، وأنفاس الموت.

هل كنت مخطئا حين رفضت اقتران ابنتى بذلك الكافر؟ وهل أخطأت حين عارضت، ولو بالقوة، سلوكا مشينا تأباه أعرافنا؟ أنا لا أقر بسوى خطأ وحيد. لو لم أترك بلادى لما كان ولداى نهب الضلالة فى هذا المجتمع الغريب فى عاداته وتقاليده وقوانينه.

حين سألت عنها فى الأقسام قيل لى:

- ابنتك لم تعد قاصرة ولا حق لك فى ملاحقتها.

وكنت أفتش عنها كل يوم فى مناحى المدينة لأنتقم لشرفى من ذلك الرومى الكافر، وليكن بعدها ما يكون. ماذا سيلحقنى غير الموت، والموت لمثلى رحمة، حتى قال لى عبدالله، بعد تسريحه بأسبوع، إن صاحبها مجند خارج البلاد منذ شهور. عندما علم بغيابها اقشعر بدنه، وامتقع لونه، وطار صوابه، واشتد عليه البأس فعقد لسانه عن القول برهة، وخرج فى الحال بحثا عنها.

وقال أيضا وعلى وجهه علائم إصرار عنيد:

- دع هذه المسألة لى.

وقالت أم السعد، زوجتى، وقد علت وجهها مسحة ارتياح:

- لا شك أنها وجدت عملا فاستقلت بنفسها. غالية لا يمكن أن ترتكب حماقة. أنا أعرف ابنتى تربية يدى. سوف تعود عما قريب. قلبى يحدثنى بذلك.

ووجدت دافعا من أعماقى يدعونى إلى الصفح عنها لو عادت، ولكن الوساوس ظلت تنهش قلبى، وتغزو خشخشتها اللئيمة سمعى.

ويوما أفقت وقد ألمّ بى طائف غريب.

رأيت فيما يرى النائم أنى فى مكان قفر يلفه الصمت ويشمله الفراغ، عار كما خلقنى البارى، حين باغتنى وجه غالية. كان وجها أصفر شاحبا كمصباح يتدلى من السقف. ناديتها فانسحبت، سعيت فى إثرها فابتلعها الفراغ كما يبتلع العنكبوت حشرة. وقفت وقد هدنى الإعياء وخذلتنى رئتاى، فإذا ضريح مجلل بحرير أخضر ساطع قد انشقت عنه الأرض، وإذا عبدالله وغالية وأم السعد حولى، وعيونهم حمر، وجفونهم منتفخة.

سألتهم: "من هذا؟" فقالوا: "ألا تدرى؟ هذا ضريحك". قلت: "ولكنى مازلت بينكم!". قالوا: "إنما هى روحك قبل أن تصعد إلى باريها راضية مرضية" تلمست جسدى فلم تقع يداى على شىء مما اعتادتا أن تلمساه، ووجدت نفسى فى لحظة ذهول الحلم أطير وأرفرف بلا جناحين، وعوض أن أصعد إلى طبقات الجو، ألفيت نفسى منحدرا بقوة نحو حفرة عميقة الغور يلفها الظلام من كل جانب، وصرخت، وقلبى يخفق خفقا متداركا، ولكن الصوت بقى حبيس صدرى... ومازلت أهدر بصراخ مكتوم حتى صحوت مرتمضا كأنى مقرور ينازع.

قدرت أن هاجس الموت بدأ يساورنى، إيذانا بالنهاية المحتومة، وتذكرت غالية وعبدالله، وفجأة شع فى نفسى شىء كالنداء الملحّ، فقفزت من الفراش كالملدوغ، ومضيت إلى معطفى أنبش فى حيوية عن "البوسعادة".

كانت الجيوب كلها فارغة.

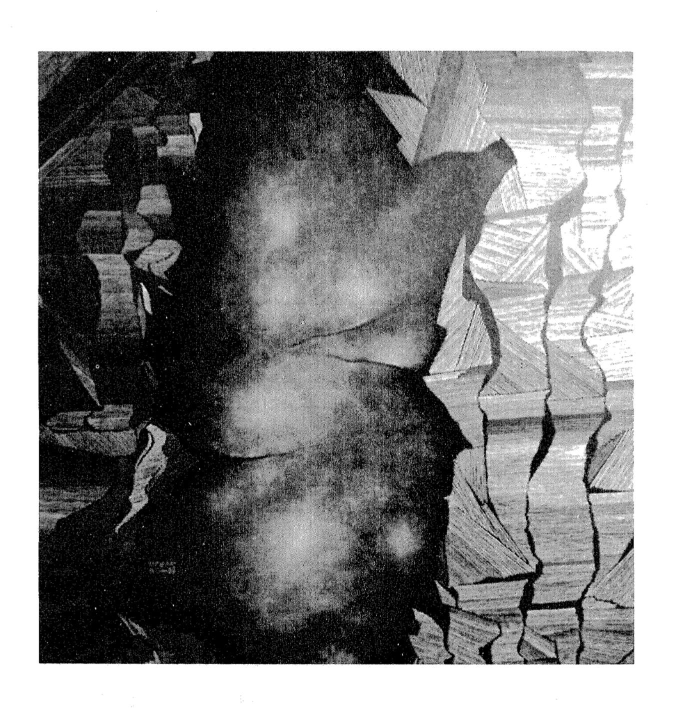
حين ألقيت المعطف الخاوى، كنت أكاد أسمع وأرى ما سوف ينجاب عنه ذلك النهار المصوّح، الضاجّ بأنفاس الموت وحمرة الدم وهول الفاجعة.

الهوامش:

(١) كنية تطلق على العرب للتحقير.

(٢) Blue،Blanc،Rouge والمقصود أن يكون فرنسى الأصل والمحتد.

(٣) زعيم الجبهة الوطنية، حزب اليمين المتطرف.



قصة

زوجة لابنه

وليم الميرى(*)

لم تكن الأولى التى شدت انتباهه إليها، فقد سبقتها بعض الفتيات اللواتى توسم فى الواحدة منهن أنها الفتاة التى ينشدها لابنه، ولكنه انجذب إليها عندما رآها للمرة الثانية على محطة الأتوبيس، ولم يتحول نظره عنها حتى جاء الأتوبيس الذى كانت تنتظره وركبت وركب معها. وكان هناك متسع للجلوس إلى جوارها، وحياها، وهذا شىء غير مألوف بين ركاب الأتوبيس إذا ما دون معرفة سابقة، وردت عليه التحية بإيماءة سريعة.. ولم يحول نظره عنها فظهرت على وجهها علامات الاستفسار، وترجم لسانها هذه العلامات وقالت له بصوت خافت: هل لى أن أسألك لماذا تحدق فىّ؟ فأنت رجل كبير السن، ونظرتك لا تعكس النظرات غير المستحبة بين رجل وامرأة!

وكان لابد أن يجيب عن سؤالها، ووجدها فرصة للتحدث إليها. فقال لها: لعلك تستغربين عندما أقول لك إننى أبحث عن زوجة لابنى وتوسمت فيك هذه الزوجة.

وسألته: وهل هو عاجز أن يبحث عن زوجة؟

فأجابها: إنه فى رحلة.. وقبل أن يرحل أدركت أنه فى حاجة إلى زوجة.. ولابد له من زوجة..

وساد صمت بينهما دقائق، ثم سألها:

هل لى أن أسألك: هل أنت متزوجة؟

وهزت رأسها علامة النفى، فسألها: لماذا؟ وأنت تبدين لمن يراك أنك زوجة صالحة!

فشكرته، وأضافت: إننى لا أفكر فى الزواج.

لماذا؟

هذا شأنى. ولكن إذا وجدت الرجل المناسب فقد أفكر فى الزواج.

وكان الرد السريع: ابنى هو الرجل المناسب.

وساد الصمت بينهما بعض الوقت، وعندما رآها تستعد للنزول فى المحطة القادمة، سألها: هل لى أن أراك ثانية؟

وبدا عليها شىء من التردد، ولكنها ابتسمت وأخرجت من حقيبتها بطاقة ناولته إياها.. ونزلت بعد أن حيته.

وبعد أيام قليلة طلبها فى التليفون، وسألته: أمازلت تبحث عن زوجة لابنك؟ فأجابها: لن أجد الراحة حتى أجدها، وسأجدها.

(*) كاتب ومترجم مصرى من المهجر.

وسألته: هل مازلت ترى أننى الزوجة المناسبة؟

فأجابها: هذا شعورى.. بل يقينى..

ودعته لزيارتها، وأعطته عنوان بيتها.

وفى الموعد المحدد كان يدق جرس الباب. وفتحت له الباب ودعته للدخول.. وكانت تعيش مع والديها.. وكانت قد أعطت والديها فكرة عنه.. وبعد دقائق حضر والداها.. ونمّت نظراتهما إليه عن أنهما مرتاحان إليه.

ومرة أخرى سألته: لماذا ترى أننى المرأة المناسبة لابنك؟

- لأننى أراك عكسها تماما.

- عكس من؟

- زوجته التى طلقها.

- ولماذا طلقها؟

- لأنها لم تكن صالحة له من كل الوجوه.

- هل أتزوج رجلا طلق زوجته، وترك لأبيه أن يبحث له عن زوجة؟ ولم نتقابل؟

فأخرج الرجل من جيبه صورة، هى صورة ابنه.

أمعنت النظر فى الصورة فى اهتمام.. وقالت له: إنه وسيم ونظراته وملامحه تدعو إلى الارتياح ولكن..

- لكن ثانية..

- ثانية وثالثة ورابعة.. إنه زواج من غير لقاء.. وربما من غير استعداد منى. ثم سألته فى لهفة لم تخف عليه:

- متى سيعود من رحلته.. وأين ذهب؟ وجاءها الرد الذى لم تكن تتوقعه:

- لا أدرى متى سيعود.. ولا أعرف أين ذهب.. ولكنه سيعود.. لابد من أن يعود.. إننى فى انتظاره..

- إنك تحيرنى!

وكان هذا إيذانا بانتهاء الزيارة.

وودعته بحرارة لم تخف عليه وهى تبتسم فى وجهه وتقول له: إننى مرتاحة لك، وهذا يكفى حتى أراه.

وبعد أيام اتصلت به، وكان قد أعطاها رقم تليفونه، ودعته لزيارتها مرة أخرى.. وفى الموعد المحدد كان يدق جرس الباب.. وفتحت له الباب ودعته للدخول بابتسامة عريضة.. وجاء والداها وسلما عليه ثم تركاهما بمفردهما.

وفى هذه الزيارة أحسّتْ بصدق ما كانت تتوجس منه: أن هناك سرا وراء هذا الرجل. وعندما ألحت عليه أن يصارحها بالحقيقة. أيا كانت، أشاح بوجهه عنها.. وبدا أنه يحاول أن يتماسك، وفجأة انهمرت دموعه، وأصابها ذهول وارتباك وهى تراه يرتجف، فربتت على كتفه فى إشفاق.. وهو يحاول أن يتكلم وشفتاه ترتعشان والكلمات لا تخرج منهما.. وفكرت أن تستدعى والديها ليساعداها فى مواجهة هذا الموقف، ولكنها أشفقت على الرجل، وأدركت أن هذا موقف لا ينبغى لأحد أن يراه.. ووجدت نفسها تطوقه بذراعيها فى حنو.. وهدأ الرجل بعض الشىء وبدا أنه يتماسك، وانفرجت شفتاه عن كلمات متقطعة غير مترابطة، استخلصت منها الحقيقة، وهى أن ابنه قد مات فى شقته التى كان يعيش فيها. فاجأه الموت، وبدا من الآثار فى الشقة، ومن تقارير المستشفى التى نقل البوليس جثته إليه، أن أزمة صحية حادة قد فاجأته. وأنه صارع الموت بعض الوقت، ولو كان هناك أحد بجواره لطلب النجدة فورا.. ولو كانت له زوجة...

ووقف الرجل وهو يتحامل على نفسه، واتجه إلى الباب، وتركها وهى فى ذهول مما سمعت وما شاهدت!

الـضحـى

محمد رفاعى[*]

يفعل ذلك كل صباح،

شهر كامل مضى،

ما يحدث معه يتكرر،

يخرج مقاوما دمع العين المُلح فى النزول. فى صباح كل يوم يرتدى ملابسه، يمضى مع رفاق شاركوه لهوه ولعبه.. بدونهم يشعر أن الكون فراغ، والوقت قاتل لا يمر.

فى ذلك الصباح طرده الناظر أمام رفاقه، عاد إلى البيت، النهار لم يزل فى أوله. بقى وقتا قصيرا بجانب الجدار، يفكر، بضعة شهور ناقصة من عمره عزلته عن بقية أصدقائه.

كانت الجدة أمام الفرن، دخل إليها يجر قدميه خجلا. ضوء الشمس يغمر المكان إلا ظلا قليلا رماه جريد النخل المتناثر المسقوف به ركن البيت، حين رأته، قامت بخفتها المتوارثة، أخذته فى حضنها، تريد طمأنته، مُخفية خجلها، فهى لم تصنع له فطيرته كما اعتادت، ولم تشو له أيضا بيضة فى الفرن. هى لم تتوقع حضوره هكذا مبكرا.

دار فى فناء البيت، عبث فى كراكيب كثيرة مهملة فى الأركان، فى تلك اللحظة كانت الجدة تخرج رغيفا من الوهج، تهدهده عدة مرات على يديها. رأته يخرج من الكراكيب قطعة حديد ويصلحها، تراها الآن فى يده فأسا صغيرة حادة، قد فارقها الصدأ، اختبر جودتها وحركتها فى يده ، أسند ظهره إلى الحائط يتأمل جدته الجالسة فى انتظار ما تنضجه النار، وهى ترقبه، تترقرق عيناها بماء صاف، القابع هنا يذكرها بالرابط هناك بعيدا، تراه بعين القلب، وقلبها هنا مكلوم قليلا.

رأته يضع الفأس على كتفه، تعرف هى علته وحزنه، هى تنتظر أحد الغائبين من أبنائها لكى يذهب معه ويتفاوض مع الناظر ويقيده فى دفاتر المدرسة، ربما انتظارها يطول، وربما يدق الباب فى لحظة فتجد فلذات الكبد فى حضنها أو يختبئ أحدهم خلف ساق النخلة ويناورها، هى لا تخاف، وعلمتهم ألا يعرف الخوف قلوبهم، كذلك هم هناك،

(*) قاص مصرى.

يحرسونها من الخوف والصمت والليل الموحش.

هم هناك بأعلى جبل، فى قلب الصحراء، يحرسون الخلاء والظل والشجر، والولد الصغير قابض هنا، ضى القلب ووجعه.

مبكرا يخرج كل صباح..

ويعود، ولا يمل المحاولة..

وينشد الناظر كل صباح نشيد الصباح، له ورق يسدد به الخانات، والولد يملأ سكون الدهشة، ويشعل صمت الصحراء، ويضىء ظلمة النهار.

سمعت صرير الباب الخارجى، تأكدت أنه خرج، هى تعرف أنه يكره البقاء فى خمود الظل، ولا يحب أن يدخل البيت إلا بعد غروب ضوء الشمس الهارب عن الدنيا، لذا تعمق حبها فى عقلها واطمأن قلبها على آتيه من الأيام.

هو وحيد الآن..

أنهى سنوات الدهشة والتساؤل..

سكون الليل وصمت العالم البدائى أمامه..

بينه وبين العالم بوح لا ينقطع.

تأمل شيخه الهرم، هو جالس أمام خلوته، يتلو آيات الله، وصبية خلفه يتلون، كان مثلهم قبل ذلك بشهور، حفظ كتاب الله، ألقى عليهم السلام، وهو يحمل أدواته، ويسير إلى عمله.

أفرغت الجدة ما فى يدها، دفنت قدر الفول فى رماد الفرن الساخن، وأغلقت فوهة الفرن، وحملت طبق العيش وأدخلته فى "الحاصل"، أطعمت دجاجها وبطها وسقت العجل المربوط فى الركن، نقلت البقرة من ظل هارب إلى ظل

آت، أغلقت الحوش وارتفع صوت المؤذن، صلت الظهر وسنة النبى. حملت مقطفها وسارت إلى الغيط.

تأملته وحيدا على مدى البصر، تراه جيدا، رافعا فأسه، مقاوما الهالوك المقتحم قلعة الرزق، وقفت فى ظل الشجر، رفعت يدها فوق رمشها، دققت النظر، نادت عليه بصوت عال، تأكدت أنه اتجه إليها، أخرجت ما فى مقطفها، ووضعته فى طبق كبير من الخوص، ركنت جرة الماء، كان حسها بالوهن عاليا، وجه عبثت به وقائع الدهر، لكنه مشرق، هدوءُها وحكمة العمر علّماها الجلد والصبر، فاستكانت نفسها إلى حقيقة ثابتة آمنت بها، لم تعد تخشى هبات الريح القادمة الآن من كل صوب.

لم تعد تخاف العسس..
أمامها براح من شمس وخضرة..
خلفها البيت والظل وفى مواجهتها حفيدها يضحك، فينكسر ليل الصمت.
أطعمته، وأكلت هى لقمة، شربا شايا فى دورتين.

كانت تود لو جلست معه طويلا، تحكى له حكاية واقعية عن جده، وعن أبيه، وعمه وعن الأسلاف.

رأته يغير مسار الماء إلى صحراء العطش،
انشرح قلبها، رأته يملا البراح أمامها،
وراحت تحملق من جديد نحو المشرق،
ورجعت إليه، هو يحمل المعول،
بدا قلبها حرا بين حنايا صدرها المطوق بالشجن،
ورأت وجهه الشاحب فى صفحة الماء يشرق بالبهجة.



قصة

دراسات ومقالات

صمويل ليفين
محمود عبد الوهاب
مديحة عتيق
حسن طلب
سمير عبد ربه
شوقي بدر يوسف
هناء عبد الفتاح
أحمد حسن
شريف عكاشة



اللغة والمفاهيم والعوالم : ثلاثة مجالات للاستعارة

صمويل ليفين
ترجمة: طارق النعمان(*)

وفقا لدراسة سيرل (المنشورة فى هذا المجلد[1]) تمثِّل الاستعارات فئة من التعبيرات اللغوية التى تقول شيئا وتعنى شيئا آخر. وهى فى هذا تشبه، كما يذكر، حالات المفارقة irony وأفعال الكلام غير المباشر indirect speech acts. والسمة المميزة لكل مثل هذه الأنماط من التعبيرات اللغوية هى أن التلفظ الحرفى the literal utterance - ما هو مقول فعليا - "قاصر" بمعنى ما، متخذا شكل "الكذب الواضح أو الهراء الدلالى semantic nonsense، أو انتهاك قواعد أفعال الكلام أو انتهاكات مبادئ التواصل التخاطبية violations of conversational principals of communication. " والمشكل الذى تثيره مثل هذه التعبيرات وفق ذلك هو أن يُحدَّد أين، إن لم يكن فى التلفظ نفسه، ينبغى للمرء أن ينظر ليتبين ما تعنيه فعليا. وبهذا الصدد فقد قدَّم سيرل التمييز بين معنى الجملة (الحرفى) ومعنى تلفظ (المتكلم) واقترح أنه ينبغي على المرء أن ينظر إلى الأخير من أجل المعنى الحقيقى. بعبارة أخرى إن الجملة يمكن أن تقول شيئا، بينما يمكن أن يقصد (بها) المتكلم شيئا آخر، والمعنى المفترض أن يُسْتَنْتَج من الجملة يجب أن يتم إسناده إلى ذلك القصد وقراءته من خلال ذلك القصد. فالمتكلم، مثلا، بقوله "سالى لوح ثلج"، يمكن أن يقصد أن يوصِّل أن سالى إنسانة باردة وغير متجاوبة، ويجب على المستمع، لكيما يؤوِّل ذلك التلفظ بشكل ملائم، أن يقرأ بالضبط ذلك المعنى المقصود.

إن ثمة الكثير المفيد للغاية فى طرح سيرل حول دراسة الاستعارة، وإذا ما كنت اختلف عن رؤاه فليس إلى حد ألا اتفق مع نتائجه، وإنما بالقدر الذى يتيح لى أن أستشرف دورا مختلفا فى مقاربتى يفترض أن تلعبه الاستعارة.

وبدايةً، فإننى أعتقد أنه من الضرورى فى نطاق تطوير طروح خاصة بالاستعارة أن يتم توضيح إذا ما كان الطرح مصمّما ليطبَّق على اللغة الاستعارية عموما، أو على الاستعارات كما تجرى فى الحياة اليومية، أو على الاستعارات كما تقع فى الأدب، خصوصا الشعر، إذ على الرغم من أنه فى نقاش سيرل للاستعارة تظهر من آن لآخر استعارة قادمة من الشعر، إلا أننى أظن أنه من الإنصاف أن نقول إن معظم أمثلته من النوع الذى يصادفه المرء فى الكلام اليومى، أى أنها استعارات نثرية أكثر منها شعرية. ولعله قد لا يكون هناك سبب يمنع من أن يكون لطرح سيرل تطبيق على الاستعارة عموما، أى على

(*) أستاذ جامعى مصرى.

استعارات اللغة الأدبية كما على استعارات اللغة العادية. ومن المحتمل أن يكون ذلك فعلا هو قصد سيرل. ومع ذلك، فلو أن غرضنا هو أن نطوِّر نظرية استعارة قابلة للتطبيق على الاستعارات الشعرية، فإن مقاربة مختلفة للمشكل العام قد تكون مطلوبة.

نظرية المقارنة ونظرية التفاعل

قد يكون من المفيد، قبل التطرق إلى عرض رؤاى الخاصة عن الموضوع، أن نستدعى الموقف النظرى عام ١٩٧٩حين ظهر أصلا مقال سيرل. وأريد بصورة خاصة أن أركز على نقاش سيرل لما نظر إليه بوصفه مثالب مقاربتين أساسيتين مختلفتين فى تأويل الاستعارة - مقاربة تطرح مقارنة a comparison أو مشابهة similarity بين موضوعين، والأخرى تحوى تعارضا لفظيا a verbal opposition أو تفاعلا interaction بين محتويين دلاليين.

ويُعيِّن سيرل،فى ظل الحفاظ على التوجه التداولى لنظريته عن الاستعارة،عيوب هاتين المقاربتين فى تركيزهما بشكل أساسى على الجوانب الدلالية للتلفظ الاستعارى. وعلى حد صياغة سيرل؛ فإن التلفظ الاستعارى، بتأكيده علاقة مُشَابَهة قائمة بين الموضوعين،يُحدِّد مجموعة من شروط الصدق a set of truth conditions التى يلزم عنها وجود الموضوعات المستهدف أن تقوم بينها العلاقة ؛ وعلاوة على ذلك فإن دعوى المُشَابَهة المصنوعة بالتلفظ الاستعارى مفترض أن تكون صادقة true. ويناهض سيرل هذين المطلبين لنظرية المقارنة، على التوالى، بواسطة أمثلة مثل "سالى تنين" و"ريتشارد غوريلا".

ويحتج سيرل ضد نظرية المقارنة بأنها تفترض وجود موضوعات تتم مقارنتها، وذلك لأن الوجود ليس مطلبا ضروريا للاستعارة الناجحة، وهى دعوى يجب أن تكون باطلة. إن هذا يدهشنى بوصفه نقدا اعتباطيا an arbitrary criticism. فأى نظرية عن الاستعارة، بما فيها نظرية سيرل، يجب أن تتعامل مع التقريرات the assertions المصنوعة فى التعبيرات الاستعارية. إذ سواء كنَّا نشغل أنفسنا بالتقريرات المصنوعة فى التلفظ الاستعارى نفسه، أو بتلك المفترض أن تؤلف قصد المتكلم فى إنتاج ذلك التلفظ، فإننا نواجه دعوى ضمنية بوجود وضعية معينة. وبقدر ما تكون شروط الصدق ضمنية فى تلك الدعوى سيظهر أن الوجود لازم entailed بالنسبة لأى موضوع محال عليه. إلا أن هذه الاعتبارات المنطقية لا تلعب بوضوح دورا نقديا فى تشكيل وإنتاج الاستعارات. ولا يُحتاج إلى أن تلعب أى دور فى تقييم نظريات الاستعارة.وهكذا تماما كما هو متاح لنظرية المقارنة أن ترتِّب الخواص فى ظل غياب الموضوعات المفترض فيها أن تكون الحاملة لتلك الخواص يكون كذلك بالنسبة لأى نظرية أخرى عن الاستعارة. إذ لا ينبغى أن يعد أمرا مصيريا بالنسبة لنظرية المقارنة أن يكون تحليلها لـ "سالى تنين" ليس قادرا على أن ينتج تنينا.

وحين يأتى سيرل لينتقد نظرية التفاعل الدلالى، نجده يستدعى - بوصفه أحد فروضه- مطلب أنه يجب أن يكون فى التلفظ الاستعارى عنصر واحد ضمن ذلك التلفظ حرفيا – ليعمل بوصفه "الحامل" the vehicle أو "الإطار" the frame – ويقول عن ذلك الفرض إنه بوضوح زائف. ومع ذلك، وبقدر ما أعلم، فإن أنصار نظرية التفاعل الدلالى لم يزعموا فى أى مكان أنه من الضرورى أن يكون أحد العناصر فى التلفظ الاستعارى حرفيا.

وعلى أية حال، و كما يظهر مثال سيرل ("الأخبار السيئة لوح ثلج") فإن أى إهدار لذلك المطلب سيثقل المناخ ويفسده.

أما اعتراض سيرل الآخر على نظرية التفاعل الدلالى فيتمثل فى "أن الحال لا يتمثَّل عموما فى أن معنى المتكلم الاستعارى هو نتاج أى تفاعل بين عناصر الجملة بأى معنى حرفى (للتفاعل)". وحجته فى ذلك مؤسَّسة على الافتراض الخاص بأن معنى أنماط معينة من العبارات الاسمية – بصورة أساسية أسماء الأعلام والتعبيرات الإشارية indexical expressions – مستهلكة فى وظيفتها الإحالية وأنه ليس ثمة إلا بقية دلالية ضئيلة باقية أو ما من

بقية باقية أساسا لتدخل فى "التفاعل". و هذه محاجة جوهرية، إلا أنها مرة أخرى يمكن أن تُقلب هنا ضد نظرية سيرل ذاتها. فسيرل يبيح لنفسه توسعا لافتا حيثما تكون "الدلاليات" هى موضع الاهتمام، فهو يضمّن المعرفةً الوقائعية factual knowledge، معتقدات المتكلمين، وتداعيات، وإدراكات، و توجهات، و ما إلى ذلك. فإذا كان لمدى الإمكانيات أن يُطبّق فى تحديد الدلالة لاسم علم أو تعبير إشارى، فإن المحصّلة ستكون أكثر من إحالة بسيطة على فرد. وبالتالى فلو أن الشرط متوفرلتوظيف كل هذه السمات فى نظرية التفاعل لما كان بوسع سيرل أن يدرج أسماء الأعلام والإشاريات indexicals بوصفها سالبة لمصداقية تلك النظرية. بل على العكس لو كان للمرء أن يرفض الإقرار بهذه السمات فى طرح سيرل عن الاستعارة، فإن هذا الطرح سيعانى نفس الإعاقة، إذ لن تعنى مثل هذه التعبيرات سوى أنه يدعى على نظرية التفاعل.

مقال دفيدسون عن الاستعارة

تقريبا فى نفس الوقت الذى ظهر فيه مقال سيرل ١٩٧٩، ظهر لدونالد دفيدسون مقال عن مشكل الاستعارة (D. Davidson ،1978). وعلى الرغم من الاختلافات البارزة فى مقاربتيهما، فإن المقالين يشابه أحدهما الآخر فى جوانب نقدية معينة. إذ يؤكد كلاهما أنه لا يوجد فى التلفظات الاستعارية تعديل للمعنى modification of meaning فى أى من عناصر التعبير الاستعارى - فالتلفظات الاستعارية مثل التلفظات الحرفية تعنى ببساطة ما تقوله، فعناصرها المكوّنة حاملة فقط المعانى التى تملكها فى التلفظات الحرفية. بعبارة أخرى، إن كلتا النظريتين تُنكر الدعوى المركزية لنظرية التفاعل الدلالى، التى يكون فيها معنى عنصر أو أكثر من العناصر فى التلفظ الاستعارى معدّلا بصورة ما كنتاج "للتفاعل". وفى الوقت ذاته، مع ذلك، فإذا ما أُخذ فى الاعتبار أن التلفظات الاستعارية تعنى ببساطة وفقط ما تقوله، فإنه يظل ضروريا لنظرية الاستعارة بصورة ما أن تعلّل مسألة أن مثل هذه التلفظات تتطلب من أجل إقرار دلالتها أو مغزاها الاستعارى نمطا خاصا أو مميزا من التشغيل اللغوى. وبالنسبة لسيرل، فإن هذا التشغيل يشمل استدلالا على المعنى المقصود من قبل المتكلم، و هو فى هذه الحالات المعنى الذى يختلف عن معنى الجملة كما هى ملفوظة، أما بالنسبة لدفيدسون فإنه يشمل ممارسة خاصة من النشاط التأويلى للسامع، ممارسة تلعب فيها مُشَابَهات أو تشابهات غير مشفَّرة دورا بارزا.

ومن المفهوم أن نظرية سيرل، باستغلالها على نحو ما تفعل للدور النقدى الذى يلعبه معنى المتكلم، ذات بعد تداولى جلى. كما يمكن قول الشىء ذاته بالنسبة لنظرية دفيدسون. فهو يكتب فى أحد المواضع "إننى أعتمد على التمييز بين ما تعنيه الكلمات وما هى مستخدمة لتفعله. وأعتقد أن الاستعارة تنتمى بشكل قاطع إلى مجال الاستخدام " (D. Davidson ، 1978 ،p.33).

و يمكن تمييز جوانب عديدة من وظيفة هذا "الاستخدام" فى مقال دفيدسون. ولذا، فإنه يقارن فى أحد المواضع الاستعارات مع الأكاذيب ويشير إلى تشابههما بحيث إن "الكذب، مثل صنع الاستعارات لا يهتم بمعنى الكلمات، وإنما باستخدامها" (1978 ، p.42). فالمتكلم بقوله كذبة ما يعرف أن ما يقوله زائف false، لكنه يقصد أن يأخذه السامع بوصفه حقيقيا true ، وبالمثل فإن المتكلم حين يصنع استعارة يعرف أن ما يقوله زائف، ومع ذلك فإنه فى هذه الحالة، فيما يقول دفيدسون، يقصد أن يأخذ السامع كلامه بوصفه استعاريا. وكل هذا، مع الأخذ فى الاعتبار التحول البارز فى بؤرة التركيز، يمكن أن يصاغ بمصطلحات تحليل فعل الكلام لدى سيرل.

و فى معالجة سيرل للاستعارة، تعنى الجملة شيئا واحدا ("س هى ب") ("S is P")، بينما معنى المتكلم شىء مختلف ("س هى ر") ("S is R")، وحيث تكون "س هى ر" يكون المعنى الذى فى ذهن المتكلم هو المعنى الاستعارى ؛ وبالتالى يكون له محتوى معرفى محدَّد، والأكثر من ذلك والأهم هو أن مؤوِّل الاستعارة يجب أن يستعيد هذا المحتوى. وبناءً على ذلك، فإن سيرل يكتب فى أحد المواضع : "إن السؤال الذى نحاول أن نجيب

عنه، فى صيغته الأبسط هو كيف يمكن للمتكلم أن يقول استعاريا (س هى ب) وهو يعنى (س هى ر)، فى حين أن ب لا تعنى بوضوح ر؟ "، ويمضى سيرل مع ما يتصل بالسياق الراهن ؛ فيقول :

" أكثر من ذلك، كيف يمكن للسامع الذى يسمع التلفظ (س هى ب) أن يعرف أن المتكلم يعنى (س هى ر)؟" وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة، فإن موقف دفيدسون مختلف بشكل ظاهر. إذ إن الجملة فى تحليل دفيدسون، كما هو مع سيرل، تعنى شيئا واحدا فى حين أن المتكلم يستخدمها ليوصِّل شيئا آخر (أو على الأقل شيئا أكثر). ومع ذلك، فإنه لا يوجد مقتضى أو تضمن خاص بأن المعنى الذى تستدعيه الجملة، أى التأويل الذى يفرضه السامع عليها، يحتاج أن يتماثل مع معنى مقصود من المتكلم. وحقيقة، فإن دفيدسون يُنكر بوضوح أى تلازم من هذا النوع. فهو يكتب، قائلا : "إن الخطأ المركزى بخصوص الاستعارة تسهل بشدة مهاجمته عندما يتخذ شكل نظرية للمعنى الاستعارى، لكن وراء تلك النظرية، وهى مستقرة بشكل مستقل، الفرضية الخاصة بأن ما يرتبط باستعارة ما هو محتوى معرفى a cognitive content يرغب مؤلِّفها فى أن يوصِّله وأن المؤوِّل يجب أن يلتقطه إذا ما كان له أن يتلقى الرسالة. إلا أن هذه النظرية زائفة، سواء كنا ندعو المحتوى المعرفى المستهدف معْنى أو لا" (p. 46 ، 1978). وبالنسبة لدفيدسون، فإن العمل المهم فى المشروع الاستعارى يقع عند نهاية "استقبال" receiving التعامل the transaction. وأيا كان ما يمكن أن يقصده مؤلِّف الاستعارة ليتواصل، فإن التلفظ نفسه له معناه الحرفى فقط. وكرد فعل على هذا المعنى، أيا كان، فإن السامع محفَّز stimulated أن يتصور ويشغِّل سلسلة من العلاقات الجديدة. ومن الممكن ادعاء بعد تداولى إضافى بالنسبة لنظرية دفيدسون. إذ كما رأينا، حيث يوجد بالنسبة لسيرل فضاء إشكالى a problematic space بين ما تعنيه الجملة وما يقصد المتكلم لها أن تعنى، فإن مثل هذا الفضاء، بالنسبة لدفيدسون، يوجد بين ما تعنيه الجملة وما يؤوِّله السامع أو القارئ على أنها تعنيه. فهو يكتب قائلا : "إن الاستعارة تجعلنا نرى شيئا بوصفه شيئا آخر بواسطة صنع عبارة ما حرفية تحفِّز أو تلهم البصيرة" (p. 47, 1978). فالعبارة الحرفية the literal statement التى تحفِّزنا على الاستبصار يكون لها، نمطيا، خاصية مميزة، خاصية كونها زائفة صراحة (1978 ,p. 42). وستقود مسألة أن الزيف صريح قارئ الاستعارة حينئذٍ إلى أن يخفِّض دعاوى الصدق the truth claims التى يمكن أن تشكِّلها الجملة ويحاول، فى ظل تصديقه الجيد لمؤلف الجملة، لكى يفسِّر معنى الجملة أن يلتمس "تضمينها الخفى "its " hidden implication". وفى هذه العملية سيكون القارئ مدفوعا إلى أن ينظر إلى إمكانيات جديدة من العلاقة بين موضوعات العالم : "إن الاستعارة تجعلنا ننتبه إلى شبه ما – غالبا شبه جديد أو مدهش – بين شيئين أو أكثر" (1978 ، p 33). وما يعنيه هذا هو أننا فى تفسير استعارة ما يجب أن نستدعى معرفتنا بالعالم (معرفة موسوعية) ؛ أى أن الشبه المضمَّن the implicated likeness يكون جديدا، فالمعرفة المطروحة هنا لن تكون معرفة مشفَّرة codified knowledge من النوع المُسْتدمَج ضمنيا فى الكلمات كما هى مستخدمة مع اتساعاتها المعتادة normal extensions وجملها بمحمولاتها المعتادة normal predictions. بل بدلا من ذلك، تتطلب الاستعارات منا أن نفكر فى موضوعات العالم بعلاقات غير مسبوقة، ومن ثم بعلاقات غير مشفَّرة دلاليا. ويمكن للمرء أن يتصور أو لا يتصور أن استخدام المعرفة الموسوعية فى تأويلنا للجمل يؤلِّف بعدا للتداولية ؛ إذ يبدو لى فى عملية التفسير الاستعارى -كما هى موصوفة أعلاه، والتى تكون فيها مع ذلك الوظيفة الدلالية المعتادة للعناصر اللغوية مُتَجَاوَزة بشكل فعال وتعمل فيها معرفتنا بموضوعات العالم بشكل نقدى- أن المرء يمكنه أن يزعم بشكل معقول بعدا تداوليا.

إن مقاربة ديفدسون للدلاليات امتدادية بصرامة rigorously extensional. ومن ثمّ؛ فإن ديفيدسون لا يعتد من بين أنماط "القصور" الأربعة التى يرصدها سيرل بوصفها محرِّكة لعملية التفسير الاستعارى (وهى

"الزيف الواضح، أو الهراء الدلالى semantic nonsense، أو انتهاك قواعد أفعال الكلام، أو انتهاك مبادئ التواصل التخاطبية ") إلا بالنمط الأول بوصفه فعَّالا operative (ومُتمِّمه المقابل، المتمثِّل فى الصدق الواضح obvious truth). وبإدراج ما يدعوه "الهراء الدلالى" بوصفه أحد الشروط المُطلِقة للتفسير الاستعارى، يبدو لى أن سيرل يقدِّم الشاهد الأفضل. إن الاستعارات تأتى فى كل أنواع الترتيبات التركيبية syntactic arrangements. إذ إن تخفيض معنى محصِّلات كل هذه الترتيبات المختلفة إلى الفئة الدلالية الوحيدة للزيف الصريح يبدو غير سليم من وجهة نظر إمبريقية ومن وجهة نظر نظرية على حدٍّ سواء.

وفيما يبدو فإن ما دفع سيرل أن يضم "الهراء الدلالى" فى منظومة آليَّاته المُحرِّكة هو استعارات من النمط الذى تمثِّله "السفينة تحرث البحر" إذ يُعد (النمط الذى تمثِّله "سالى لوح ثلج" مُحرِّك الزيف الواضح). أما بالنسبة لدفيدسون، فإن كلتا هاتين الجملتين، ستكونان زائفتين زيفا صريحا وكذلك النمطان اللذان تمثِّلهما. إذ إن كلتا هاتين الجملتين ستكونان زائفتين، إذا ما أُخذتا حرفيا: إذ ما من أحد هو لوح ثلج، وما من سفينة تحرث البحر. إلا أننا نصل إلى هذه النتيجة لا باختيار الوقائع، بل نقرؤها من الجمل ذاتها. وربما هذا هو ما يعنيه دفيدسون بدعوته مثل هذه الجمل زائفة زيفا صريحا، أى أن شروط الصدق هى كذلك بحيث إنه لا يُحتاج للبحث الإمبريقى ليحكم عليها بأنها زائفة. فالمرء يحتاج، مع ذلك، ألا يقارب تحليل مثل هذه الجمل بناءً على المعالجة التى ستتلقاها فى الدلاليات النظرية للصدق، وإنما يمكن مقاربتها على خلفية كيف سيستجيب لها متكلم متورط فى موقف الكلام الفعلى على أساس كفاءته اللغوية. وإذا كان المرء سيتبنى هذه المقاربة - والمرء يحتاج بجدية أن يعتد بهذه المقاربة إذا لم يكن معنيا فقط بتحليل الناقد للاستعارة، وإنما أيضا بخبرة السامع أو القارئ لها - فإنه يجب عليه أن يُضمِّن الهراء الدلالى (وهو ما سأفضِّل أن أدعوه " الانحراف الدلالى " semantic deviance فى مجموعة الشروط التى تُطلق التفسير الاستعارى.

إننا نشفِّر فى مرحلة معينة من تطورنا اللغوى، ربما على أساس شروط فعلية أسبق تمت مقارنتها مع دعاوى الصدق التى تشكلها الجمل، العلاقات التى يمكن أن تدخل فيها الفئات التركيبية و الدلالية للغتنا. وتشفير هذه العلاقات هو ما ترتقى إليه المعرفة الحدسية من خلال نحو ما a grammar. إذ يجب على الجملة، على أساس نحو متمثَّل تماما a grammar so internalized، أن تتوافق فيما يتعلق بكل من تشكلها التركيبى الجيد وتماسكها الدلالى، إذ إن الاستعارات تنجح نمطيا فى أول هذين الاختبارين وتخفق فى الثانى، وهى تخفق فى الثانى فوريا وحدسيا، على أساس نحوى بشكل خالص، ولم يعد اللجوء لاختبارات الصدق الكائنة فى هذه المرحلة من تطورنا اللغوى ضروريا. وستظل هذه المسألة غائبة عن النظر على نطاق واسع، إذا ما ظل تركيزنا مُنْصَبًّا على الأمثلة الدائرة للاستعارة مثل "الإنسان ذئب"، و"سام خنزير"، و"سالى لوح ثلج"، وهى جمل اقترانية copulative sentences تكون فيها العبارة الاسمية متبوعة بمحمول غير متسق نوعيا معها. وبالنسبة لاستعارات من هذا النمط يمكن بقدر ما من المعقولية أن يكون الزيف الصريح مرشَّحًا بوصفه الآلية التى تُطلق التفسير. لكن حين لا تكون الجملة الاستعارية من النمط الاقترانى، كما فى "السفينة تحرث البحر" - ناهينا عن ذكر أمثلة من الشعر مثل "وقفت حياتى - مسدسا محشوا" "My life stood - a loaded gun" - يصبح من المشكوك فيه أكثر وأكثر أن تكون استجابتنا الفورية مرجعية referential بشكل طبيعى، بل الأكثر احتمالا إلى حد بعيد أن نستجيب على أساس كفاءتنا اللغوية المتأصلة، بمعنى حدسى فإن مكونات الجملة الاستعارية تنتهك القواعد التى تحدِّد العلاقات المسموح بها بين العناصر الدلالية. ودعونا نعاين فى هذا الصدد الأسطر التالية من ييتس "الإبحار إلى القسطنطينية":

رجل عجوز شيء تافه ليس إلا
معطف بالٍ على عصا ما لم

تصفِّق الروح يديها وتغنّى

An aged man is but a paltry thing
A tattered coat upon a stick ، unless
Soul clap its hands and sing

إذا حلَّلنا الاستعارات الأساسية فى هذه القطعة، بإمكاننا أن نحاجج بأن الزعمين الرئيسيين أن الرجال معاطف (على عصا) وأن الأرواح تُصفِّق أياديها وتُغنّى كليهما زائفان صراحة ؛ لأن الرجال ليسوا معاطف والأرواح ليس لها أيادٍ ولا تغنى. إلا أن هذا التحليل سيغفل تمييزا مهما: الرجال ليسوا معاطف، مقابل الأرواح ليست من الأنواع التى لها أيادٍ أو تغنى. فالمحمول فى الاستعارة الأولى يعزو الموضوع إلى فئة غير ملائمة an improper category، وفى الثانية يسند إليه خاصة أو خاصية غير منطقية. وبمصطلحات نحوية، فإن هذا يعنى أن كلا الاستعارتين تنتهك قواعد الاتساق الدلالى semantic consistency. وكما اتضح أعلاه، فإن الانتهاكات تتخذ أشكالا مختلفة. والآن أعتقد أن استجابتنا لـ "القصور" فى الاستعارات تعمل فى المقام الأول دائما بوصفها وظيفة لأنظمتنا النحوية المستدخلة[1]. ويمكن أن يكون، مع ذلك، أنه حيث تكون الاستعارات الاقترانية copulative metaphors معنية، تكون الاستجابة إزاء انتهاك قاعدة الافتراض الفرعى الخاص بـ (عضوية الفئة) (class membership) استجابة يصاحبها إقرارنا أن الدعوى المصنوعة بالتأكيد الاستعارى the metaphoric assertion زائفة، إلا أننى أترك هذا السؤال مفتوحا. ومع ذلك، فإننا حين نواجه استعارة لا تتضمن افتراضا فرعيا غير ملائم an improper subsumption بل إسنادا غير ملائم an improper attribution، حينئذٍ تكون استجابتنا المباشرة، فيما أزعم، لغوية بشكل خالص، ومشتقة من فهمنا الضمنى للقيود على القواعد الخاصة بالربط الدلالى، وليس من معرفتنا بكيف يكون العالم متشكلا.

تفعيل المشكل

قد يكون من الجدير بالاهتمام الآن أن نذكر المزيد حول "تفعيل" المشكل، لنعاين فى سياق أعم ما الذى يجعل السامع أو القارئ يستدل أن التعبير الذى يواجهه يتطلب أن يكون مفسَّرا (قارن الملحوظة١). لقد بيَّنت أعلاه لماذا أعتقد أن العملية بالنسبة للاستعارات الأدبية يتم التوصل إليها بواسطة إدراك حدسى لأن العناصر التى فى التلفظ تكون غير متوافقة دلاليا مع بعضها البعض. وبهذا الصدد فإن حالات المفارقة irony وأفعال الكلام غير المباشر تختلفُ اختلافا أساسيا، ولذلك على العكس من الاستعارة، التى يكون التفعيل فيها مؤسَّسا على السمات الدلالية، نجد أن التفعيل بالنسبة للمفارقة وأفعال الكلام غير المباشر يُشْتَقّى من اعتبارات تداولية. وهذه نتيجة منطقية لحقيقة أن التلفظات المفارقة وأفعال الكلام غير المباشر تكون مفهومة دلاليا. إذ ما من عدم توافق دلالى بين الكلمات فى "لقد كانت ملاحظة ذكية للغاية" أو "مذياعك يصدر الكثير من الإزعاج". إذ يمكن أن يتم تلفظ هاتين الجملتين فى ظروف يكون فيها معنى الجملة ومعنى المتكلم متطابقين، بلا إشارة ما إلى أنهما يستدعيان فهما أكثر من المعتاد. وبالنسبة للجملة الأولى لكى تعمل على نحو مفارق فيجب أن يكون هناك عدم توافق بين ما تقوله الجملة وسمات السياق غير اللغوى؛ أمَّا لكى تعمل الجملة الثانية كفعل كلام غير مباشر شيئا بخصوص السياق فيجب أن يتضح أن الجملة تكون مستخدمة لتفعل أكثر من مجرد أن تقرر واقعة. وفى ظل رؤيتهما على هذا النحو، تكون المفارقة وأفعال الكلام غير المباشر تداوليتين بشكل حاسم فى طبيعتهما.

وبهذا الصدد، فإنه يمكننا أن نتناول نمطا آخر من التعبير يظهر كثيرا فى مناقشات الاستعارة. وبالتالى، فإن الدعوى التى تجعل ذلك الانحراف الدلالى شرطا ضروريا للاستعارة عادة ما تواجه بإيراد أمثلة لا يكون فيها انحراف. ويذكر سيرل فى نقاشه مثال تعليق دزريلى كما هو حين أصبح رئيسا للوزراء: "لقد تسلقت إلى قمة العمود اللزج"

"I have climbed to the top of the greasy pole "

إن المسألة المهمة فى النقاش الراهن حول هذا المثال والأمثلة المشابِهة هو أنها لكى تكون مفهومة

استعاريا يجب أن تكون مستخدمة فى سياق (غير لغوى) لا متوافق (incompatible nonlinguistic) context – على سبيل المثال، حيث لا يوجد عمود لزج ولم يحدث فعل تسلق. إذ لو كان ينبغى لهذه الشروط أن تكون حاضرة فى الحقيقة ولو كان المتكلم يقصد أن يحيل عليها، فإن الجملة حينئذٍ لن تعمل استعاريا. وقد نطلق على مثل هذه الجمل استعارات ملتبسة equivocal. فاللجوء فى مثل هذه الاستعارات إلى معنى تلفظ المتكلم - كما هو أيضا فى المفارقة وأفعال الكلام غير المباشر - يجب أن يكون محفوزا بعدم توافق معنى الجملة مع المحيط الذى تكون متلفظة فيه. إذ لا يمكننا أن نحدِّد قصد المتكلم الصريح إلا بهذه الطريقة فحسب. هذا فى حين أن الموقف خلاف ذلك تماما مع الاستعارات الشعرية أو الأدبية حيث يكون القصد، بمصطلحات سيرل، مقروءًا من التلفظ ذاته.

الاستعارة لدى ليكوف وجونسون

فى نظرية الاستعارة التى يطرحها ليكوف وجونسون (١٩٨٠)، يلعب فصل ما هو مقول عما هو مقصود دورا مهما، وإن يكن بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التى يلعبها ذلك الدور فى نظرية سيرل. إذ يجادل ليكوف وجونسون، مثلهما مثل سيرل، أن ثمة بنية ذهنية لمتكلم تكمن وراء التلفظات الاستعارية، لكن بينما تمثِّل تلك البنية عموما بالنسبة لسيرل تصورا غير استعارى (فى حالات عديدة عبارة حرفية شارحة)، فإن هذه البنية ذاتها هى بالنسبة لليكوف وجونسون بنية استعارية. إذ إن لغتنا مملوءة بتعبيرات مثل: "دمرتُ حجته"، "هاجمتُ فرضيته الأساسية"، "لقد حشد وقائع عديدة ليدعِّم موقفه". إن مثل هذه التعبيرات، وفقا لليكوف

وجونسون، تُشتَقّى من حضور مفهوم استعارى فى أذهاننا يرى أن الحجاج حرب وكذلك تعكسه. إن الاستعارات التصورية لا تحتاج، بما هى كذلك، أن يكون معبَّرا عنها. والدليل على وجودها توفُّره تلك الاستعارات اللغوية ويستدل عليه منها، مثل الاستعارات المذكورة للتو والتى تقع بشكل عريض وعلى نحو منتظم فى الكلام اليومى لمعظم المتكلمين (انظر أيضا ليكوف فى هذا المجلد).

وعلى الرغم من أن النظريتين تلتقيان بحيث إنه لكى يُتوصل إلى تعليل ما لما هو مقول يجب على المرء أن يلجأ إلى ما فى ذهن المتكلم، إلا أن هذا لا يعدو أن يكون تشابها محدودا. إذ إن هذا اللجوء هو بالنسبة لسيرل نتاج مقاربة فعل الكلام لتحليل اللغة، وهكذا فإنه وظيفة للتداولية. أمَّا بالنسبة لليكوف وجونسون، فإنّ اللجوء [إلى ما فى ذهن المتكلم] ينبع من اقتناع بأن الاستعارات التصورية، فى احتشادها، تحدد مرْقبًا للإطلال على "الحقيقة" "truth" و"الواقع" "reality" : وبالتالى فإنهما يصوغان حجة ميتافيزيقية. ومن هذه الجهة، فإن موقفهما يحمل بعض التقارب مع الموقف الذى تطرحه فرضية سابير- ورف. أمَّا الاختلاف فيتمثل فى أنه مع فرضية سابير – ورف يُحدِّد بشكل مقصود سجلُ الفئات النحوية للغة فى ذهن المتكلم رؤية العالم بالنسبة للمتكلم، هذا فى حين أنه مع ليكوف وجونسون تُؤَدَّى تلك الوظيفة بطبع المتكلم على ذهنه لمجموعة من الاستعارات التصورية.

ومع التسليم أن هذه الانطباعات الذهنية هى فعلا استعارية فى طبيعتها، فإن السؤال يطرح نفسه بخصوص مرتبة تلك التعبيرات التى تقع فى الكلام والتى فيما يفترض تستقى من الاستعارات التصورية وتعكس وجودها. إذ إنه لا يوجد فى معظم نظريات الاستعارة، بما فى ذلك نظرية سيرل، تساؤل عن المرتبة الاستعارية للتعبيرات المتداولة لغويا والمستشهد بها على سبيل التمثيل. إذ هنا وهناك الكثير من الأمثلة التى يمكن تقديمها والتى تكون وظيفتها الاستعارية مخفَّفَة بدرجة ما ("سام خنزير"، "الحجاج أصبح ساخنا"، إلخ)، لكن التركيز فى هذه الدراسات يكون بشكل جوهرى على تعبيرات لغوية لا تكون مرتبتها الاستعارية metaphoric status موضع شك. هذا فى حين أن الحال بخلاف ذلك مع التعبيرات اللغوية التى تظهر فى نظرية ليكوف وجونسون. إذ من الأمثلة التى يوردانها "إنفاق الوقت"، و"مهاجمة

المواقع"، و"مُضيًّا فى طرق منفصلة" فهذه التعبيرات، فيما يقولان، "هى انعكاسات لمفاهيم استعارية منتظمة تبنى أفعالنا وأفكارنا.وهى حية بأكثر معانى الحياة أساسية: إنها استعارات نحيا بها.و مسألة أنها راسخة عرفيا conventionally fixed داخل معجم الانجليزية لا يجعلها أقل حياة." (1980، p.55)

إن هذه العبارة الأخيرة تثير جوا من التناقض، إن لم يكن حقا من عدم الاتساق. إذ إن المرء يفترض اعتياديا أن هذه الوحدات راسخة عرفيا داخل المعجم إلى حد أن معانيها تكون معتادة، وبالتالى صارت مستقرة. ومعياريا يشار إلى هذه الاستعارات التى خاضت هذه الصيرورة بوصفها "ميتة" "dead"، وليست "حية" "alive". والآن يناقش ليكوف وجونسون نمطا من الاستعارة التى تعد بالنسبة لهما ميتة "قدم الجبل" "foot of the mountain"، وتعد استعارات هذا النمط، مثل "رأس الكرنبة" "head of cabbage"، و"رجل المنضدة" "leg of a table" الخ، فيما يقولان، "شاذة" "idiosyncratic"؛ لأنها "لا تتفاعل مع استعارات أخرى" و"لا تلعب بشكل خاص دورا مهما فى نسقنا التصورى" (١٩٨٠، p.٥٥). إن هذه الاستخلاصات تُبْرِز بقوة الطابع التصورى لنظرية ليكوف وجونسون حول الاستعارة. إذ بالنسبة إليهما لا يتم تحديد "حيوية" the vitality تعبير لغوى ما بمرتبة عناصره فى المعجم والدور الملعوب بتلك العناصر فى التأليفات النحوية، بل يتم تحديدها بالدور الذى تلعبه تلك العناصر فى نسقنا التصورى وبدلالة وظيفتها فى السلوك والحديث حول حياتنا اليومية.

اقتراح للاستعارة الأدبية

يتضمن طرح سيرل عن الاستعارة (وكذلك طروح أخرى) الافتراض القائل إنه ينبغى أن تؤخذ الشروط، مع الأخذ فى الحسبان عدم التوافق بين التلفظ والشروط فى العالم، بوصفها ثابتة fixed وأن التلفظ هو ما يجب أن يكون مُفسَّرا. إلا أن هذا لا يعد وضعا ضروريا بشكل منطقى؛ إذ يمكننا، إذا ما أحببنا، فى مواجهة عدم التوافق بين ما هو مقرَّر فى التلفظ والشروط كما تتحقق فى العالم، أن نعد التلفظ ثابتا fixed وأن نفسِّر العالم. أى أنه بدلا من أن نفسِّر التلفظ بحيث يكون له معنى فى العالم نفسِّر العالم بحيث يكون للتلفظ معنى. وبناءً على هذا الطرح، فإن "القصور" "defectiveness" يكون واقعا فى العالم (أى العالم الفعلى) وليس فى التلفظ. فالتلفظات "المنحرفة" مأخوذة حرفيا؛ تعنى ما تقول - وما تعطيه هو العالم.

وبتوظيف هذا التصور للاستعارة، يجب أن يكون الوضع المصوَّر بالتعبيرات اللغوية (المأخوذة فى قيمتها الظاهرية) معلًّا على نحو ما. وبقدر ما ستكون هذه الحالات خارقة للطبيعى preternatural، وهجينة انطولوجيا ontologically bizarre بقدر ما لا يمكن لتعليلها أن يظهر بشكل فعلى ؛ إذ إن المفهوم المعبَّر عنه بالتلفظ لا يمكن له فى الحقيقة أن يكون مستدعى للتمثيل الذهنى. ومع ذلك، وكما ناقشت فى مكان آخر، فإنه على الرغم من أن الحالات الخارقة للطبيعى لا يمكن أن تكون متصورة بوصفها موجودة فعليا، إلا أن إمكانية وجودها يمكن أن تكون متصورة: إننا نستطيع أن نشكِّل تصورا لما سيجب أن يكون عليه عالم ما إذا ما كان له أن يؤلِّف مثل هذه الأوضاع (انظر : Levin, 1988،pp.65-73). و بتصور عالم من هذا النوع لا نسقط عينية الحالات الخارقة للطبيعى، وإنما نعير مصداقية لإمكانيتها. إذ لو أننا نقرأ فى قصيدة ما "السماء غاضبة" ، فإننا نتصور عالما من الممكن أن تكون السماء فيه غاضبة، وبالطريقة ذاتها، يمكن أن تكون الريح جائعة، والنجوم سعيدة، وهكذا. إن الصيرورة المعتادة للتفسير ببساطة معكوسة؛ فبدلا من بناء تأويل يتوافق مع الشروط القائمة فى العالم الفعلى، نبنى تأويلا يستجيب للغة الفعلية للتلفظ. وبالتالى، فإن ما ينبثق بوصفه استعاريا ليس اللغة المعبَّر بها عن القصيدة، بل العالم الذى جعلتنا اللغة نسقطه. إننا نسقط أنفسنا داخل عالم استعارى.

إن أخذ لغة التلفظات الاستعارية حرفيا هى أيضا وصية سيرل ودفيدسون؛ والاثنان لا يختلفان إلا فقط فيما

يزعمان أن الصيرورة التفسيرية يجب أن تتألف منه. إذ يتخذ التفسير بالنسبة لسيرل شكل استدلال على معنى المتكلم، فى حين أن التفسير بالنسبة لدفيدسون هو عملية يتصور فيها القارئ أو المحلِّل سلسلة مفتوحة النهاية من العلاقات الجديدة التى يستثيرها المعنى الحرفى. وبالنسبة لكل من سيرل ودفيدسون، فإن أخذ الاستعارة حرفيا هو مرحلة فى تطوير تأويل يبتعد عن المعنى المؤلَّف بالتلفظ الفعلى.إذ كما وصفتُ العملية، فإن لغة الاستعارة أيضا ينبغى لها أن تكون مأخوذة حرفيا. ومع ذلك، فإنه لا يوجد، وفقا لطرحى،انزياح دلالى عن المعنى الحرفى أو تضخيم له،فالاستعارة مفترض ألا تعنى شيئا مختلفا عمّا تقوله أو أكثر منه. ومع ذلك،فإنه بقدر ما تكون تعبيرات الاستعارة نمطيا (فى الشعر) منحرفة دلاليا، بقدر ما يعنى هذا أن عبء التفسير يقع على تصور أوضاع خارقة للطبيعى – عوالم استعارية.

وفى سياق الملاحظات السابقة دعونا نعاين القصيدة التالية لاميلى ديكنسون :

The mountain sat upon the plain
In his eternal chair،
His observation manifold،
His inquest everywhere.
The seasons prayed around his knees،
Like children round a sire:
Grandfather of the days, is he،
Of dawn the ancestor.

جلس الجبل على السهل
فى مقعده السرمدى
متراكبة رؤياه،
و استشرافه فى كل الأماكن.
الفصول تجثو لتصلى حول ركبتيه،
مثل أطفالٍ حول أبيهم :
جدُ الأيامِ هو،
فجر الأسلاف.

إن نمطا معياريا من التأويل من الممكن أن يتضمن ملاحظات مثل الملاحظات التالية : فى السطرين الأولين يُعبَّر عن موقع الجبل فى مكان معين بـ " جلس... فى مقعده السرمدى"، كما يُعبَّر فى السطرين (٣ و٤) استعاريا عن أنه يرتفع أعلى مما يحيط به، أمَّا السطر (٥) "الفصول تجثو لتصلى حول ركبتيه" فهو استعارة لرسوخ الجبل على مر السنين، بينما يحوى السطران (٧ و٨) استعارات لعمره الموغل فى القدم. وعلى افتراض أن الملاحظات السابقة تعكس بشكل عام مقاربة قياسية للتحليل الاستعارى، فإننا سنستخلص أن أميلى ديكنسون خبرت استبصارا شعريا عاديا نوعا ما – استبصار أن الجبل عالٍ، وقديم، ومهول فيزيقيا – ومضت تصنع من ذلك الاستبصار قصيدة مثيرة إن لم تكن مشهدية بابتداع التعبير عنها بترتيب غير معتاد للغة. والآن لو أننا سنعكس المقاربة، فإننا نفضِّل العالم الذى توجد فيه للجبل الخواص التى تسندها لغة القصيدة إليه : إنه يجلس بالفعل على مقعد سرمدى، ينظر فى كل صوب، له ركبتان حولهما تجثو الفصول لتصلى، وما إليه. وبناءً على هذه الرؤية ليست اللغة هى اللافتة، وإنما التصور، فتلك اللغة هى ببساطة وصف أمين لذلك التصور. وقد يثار السؤال إذا ما كانت إميلى ديكنسون قد قصدت حقيقة فى كتابتها للقصيدة أن تسقط مثل هذه النسخة من الواقع التى قد اقترحتها. إننى لست متأكدا أن هذا السؤال سؤال له صلة ضرورية بالموضوع. ففى حالة شعراء (وروائيين) معينين يمكن أن يكون لدينا، انطلاقا مما تعلَّمناه حول رؤاهم للعالم، درجة كافية من الثقة أن قراءة "تصورية" a conceptionalist reading من النوع الذى اقترحته أعلاه تكون محفَّزة بشكل جيد.[٢] وبالتالى، ففى التعامل مع وليم وردزورث يمكن التدليل على أن لديه رؤية للكون فيها روح مفردة غير متمايزة سارية عبر كل الطبيعة، توحِّد الكائنات الإنسانية وموضوعات محيطاتها الطبيعية. إن قراءة حرفية للاستعارات فى شعره (قارن كمُمثِّل لفئة متوافقة من الاستعارات "السكينة التى تتنفسها الطبيعة بين التلال والخمائل" (the calm which Nature breathes among the hills and groves, Prelude,

I.280-1) ستولد إذا تصورا للكون متوافقا مع رؤية للعالم من هذا النوع (انظر : Leven, 1988, pp.227-37). وحتى فى ظل غياب أى معرفة محدَّدة حول نظرة المؤلِّف العامة يظل متاحا لنا، مع ذلك، أن نفرض تأويلا تصوريا على العمل. إن بعض قصص جورج لويس بورخيس، وكذلك روايات ما يدعى "الواقعية الخرافية" fabulous realism، تعير أنفسها لمثل هذه القراءة، وفى رأيى أنها تربح منها. كما أن شعر وليم بليك سريع الاستجابة لها هو الآخر. والأمر يستوى، فى التحليل الأخير، مادام أن تقرير أن نأخذ – ونؤوِّل – الاستعارات التى فى العمل حرفيا يمكن أن يعتمد ببساطة على ما إذا كنا نرغب أو لا نرغب فى أن نظهر وجهة نظر العمل فى توافق مع تصورنا الخاص لكيف يمكن للعمل أن يكون منظَّما. وهذا القرار يمكن أن يُشتَقى بشكل طارئ من العمل المحدَّد الذى يتم تحليله أو يمكن أن يُشتَقَى من مبادئ المرء الجمالية أو الثقافية أو الفلسفية العامة.

تعليقات

هذا الفصل هو عبارة عن مراجعة للفصل الذى ظهر فى الطبعة الأولى من هذا الكتاب [أى من كتاب " الاستعارة والفكر " METAPHOR AND THOUGHT، تحرير أُرطونى] تحت عنوان مقاربات معيارية للاستعارة واقتراح للادعاء الأدبى Standard approaches to the metaphor and a proposal for literary pretension.

من الضرورى فهم عملية تفسير الاستعارة والاستجابة للتلفظ الذى تتطلبه للتفسير بوصفهما عمليتين متمايزتين. إذ إن الأخيرة هى عبارة عن رد فعل تلقائى يُطلِق العملية التفسيرية. وبالنسبة للعملية التفسيرية ذاتها، فإن تلك العملية تكون مميَّزة على حد ما أزعم؛ وذلك أن نظاما مختلفا من الملابسات الدلالية يكون متضمَّنا فى تشغيل الاستعارة أكثر مما يكون متضمَّنا فى تشغيل التلفظ الحرفى. ويؤكد دافيدسون فى تعليق له ضمن (1978، p. 46)، أنه لا توجد، بالنسبة لأى استخدام للغة، نهاية لمدى ما يمكن أن يجعلنا نلاحظه، بحيث إن الاستعارة لا تختلف فى هذا الصدد عن اللغة الحرفية. ولا أجد أنه من الضرورى لى أن أختلف مع هذه الدعوى. ومع ذلك ، فإن محور اهتمامى ينصب على الاختلاف بين الأشياء المستدعاة لملاحظتنا. ولذا فإن الأمر المهم بالنسبة لى يتمثل فى حقيقة أن الاستعارات، فى طرح دافيدسون، تستدعى أشياء وعلاقات جديدة لملاحظتنا. وهذه الحقيقة تجعل العملية التفسيرية للاستعارات مختلفة عن تلك الخاصة بالتلفظات الحرفية. وفى حقيقة الأمر، فإننى لن أقول فيما يتعلق بالنمط الثانى من التلفظات أننا نفسرها؛ لأننا ببساطة نفهمها.

٢- إن التقابل الضمنى بين ما أدعوه مقاربة "تصورية" للاستعارة والمقاربة التصورية لليكوف وجونسون يصل إلى ما هو أكثر من مجرد اختلاف فى المصطلح. وذلك أن اهتمامهما الأساس ينصب على اللغة العادية، بينما ينصب اهتمامى أنا على اللغة الأدبية. وذلك أن المفاهيم، بالنسبة إليهما، تحدِّد الشكل الذى تتخذه اللغة، بينما بالنسبة لى فإن اللغة (لغة القصيدة أو الرواية) هى ما يحدِّد الشكل الذى سيتخذه تصور ما.

وثمة اختلافات أخرى كذلك، إلا أن هذا ليس هو المكان المناسب لتناولها.

المراجع :

(١) هذا النص مترجم عن مجلد يشمل دراسات أخرى عن الاستعارة، منها دراستا "سيرل" و"ليكوف" وغيرهما، فضلا عن هذا النص المترجم.

-Davidson، D. (1978). What Metaphors Mean. Critical Inquiry، 5، 31-47.

-Lakoff، G.، & Johnson، M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.

-Levin، S. R. (1988). Metaphoric Worlds.

New Haven، CT: Yale University Press.

قراءة فى قصص الدكتور شكرى عياد

محمود عبد الوهاب(*)

ذكرى شكرى عياد (١٩٢١/ ١٩٩٩)

حلت فى أغسطس الماضى الذكرى العاشرة لرحيل الناقد والأديب الكبير الدكتور "شكرى عياد"، من غير أن يشعر بها أحد من القائمين على أمر الثقافة فى مصر، ولا حتى من بين المتابعين لأحوالها فى المنابر الصحافية والإعلامية المختلفة؛ وربما كان تلامذة الراحل الكبير من نقاد هذا الزمان، خاصة أولئك الذين انصرفوا إلى جنى أرباح المرحلة من خلال مواقعهم الثقافية الرسمية، على رأس المتنكرين لأستاذهم؛ فقد تعمدوا تجاهله وهو حى يرزق، ثم استمروا بعد رحيله؛ ذلك أن سيرة الأستاذ بما عرف عنه من ضمير حى، واستقلال فكرى، وتعفف عن سائر أشكال التربح والسمسرة الثقافية؛ هذه المناقب كلها تكشفهم، فتؤرقهم وتقض عليهم مضجعهم!

كانت مجلة (إبداع) فى إصدارها الثانى قد نشرت ملفا صغيرا فى تأبين الراحل الكبير عام (١٩٩٩)، غير أن تراثه الغنى فى التأليف النقدى نظرا وتطبيقا، وفى الترجمة والإبداع القصصى، وفى الشأن الثقافى عامة؛ هذا كله لا تزال الحياة الثقافية المعاصرة بحاجة إلى أن تفيد منه، لا سيما الأعمال النقدية المهمة التى نشرها الناقد الكبير الراحل فى أعوامه الأخيرة على نفقته الخاصة، بعد أن أصابه اليأس من المؤسسات الثقافية الرسمية؛ ومن صغار تلامذته الذين تهافتوا على كراسيها.

يخاطب الدكتور شكرى عياد جمهور الشباب فى: "العيش على الحافة" (فصول من سيرته الذاتية) قائلا: طالما حلمت بالحرية، اجعلوها أغلى أمانيكم.

ويكتب فى قصته: "كهف الأخيار" (مجموعة كهف الأخيار): لم أقتنع بما يقوله علماء النفس من أن رغبات الإنسان مرتبطة دائما بضرورات بيولوجية، يسمونها أحيانا غرائز، وأحيانا حاجات، لقد وجدت نفسى أجزم بأن ثمة رغبة واحدة أساسية للإنسان تنبع منها كل الرغبات: تلك هى رغبته فى الحرية .

ويصور فى قصته: "السجن الكبير" (مجموعة طريق الجامعة) صبيا يحيا فى سجن بلا أسوار متهما بتهمة لا يعرفها، وإن كان على يقين من براءته منها، كان الصبى يتجول فى أرجاء السجن، ويحيا مع شخصيات من مختلف الأعمار فى حجرة أشبه بعنابر النوم فى المدارس

(*) ناقد مصرى.

الداخلية، لكن الناس الذين كان يحيا بينهم لا يفكرون كثيرا فى حالتهم، إن كل ما كانوا يخافون منه هو أن تهب العاصفة، وعندما هبت بالفعل وراحوا يبكون وكأنهم خائفون على سجنهم، صرخ فيهم الصبى: هل تصرخون لأن العاصفة تحطم جدران السجن، ألم تعرفوا أبدا الحياة خارج الأسوار، إن الأرض ممتدة لانهاية لها ولانهاية للسماء، هناك حقول ومراعٍ وأشجار عالية، هناك جنات من نخيل وأعناب، هناك نهر يفيض أبدا اسمه نهر الحياة .

فى هذه القصة ذات المحتوى الرمزى الواضح والمباشر، كان الدكتور شكرى يغنى نشيدا للحرية، التى ظلت عنده حجر الزاوية فى منظومة قيمه، لكن الحرية لم تكن عنده انعزالا عن الناس وقضايا المجتمع، فقد عاش مهموما بكل ما يعانونه من فقر وبؤس وجهل، مؤرقا بحيرتهم بين ماض تمتد فيه جذورهم، ومستقبل يروعهم ويهددهم دون أن يجدوا من الرؤى والافكار ما يعينهم على مواجهته والثبات فى وجه تحدياته.

ولكن ماذا كانت الحرية تعنى عنده؟ هل هى حرية الفرد فى مواجهة الجماعة؟ هل هى حرية المجتمع فى مواجهة السلطة؟ هل هى حرية المفكر فى التصدى للمقولات المتوارثة والأفكار الراسخة؟ هل هى حرية العقل فى مواجهة التفكير ذى الطابع الانفعالى والعاطفى وذى الطابع الأحادي؟ هل هى حرية المبدع فى مواجهة التعصب؟

فى ظنى أننا قد نجد إجابة على هذه الأسئلة فى قراءة مجموعة مختارة من قصصه القصيرة، التى نشرت فى ست مجموعات وضمها مجلد صدر عام ١٩٩٧.

فى قصته: "رباعية الزمن الميت" (مجموعة رباعيات)، يراقب الراوى فى القسم الأول من الرباعية مجموعة سمكات تتحرك فى صندوق زجاجى، متأملا ألوانها وحركاتها وما انطوت عليه كل منها من مظاهر الغرور أو الخيلاء، ثم ينهى هذا القسم بهذه العبارة: "كل هذا ولا أحد من ذكر أو أنثى يفكر أن اضطرابه وسبحه، وصعوده وهبوطه، ورضاه وسخطه، محدودة بمكعب حجمه بالضبط ٣٠× ٥٠× ٤٠ سم، يملكه شيخ متعب أحيل إلى المعاش منذ زمن، ويعيش وحده بعد أن قتل زوجته وطرد أبناءه".

يرمز الدكتور شكرى بهذه القصة إلى موقع الإنسان الفرد من الكون، فهو كائن عابر يحيا لفترة قصيرة (أشبه بالومضة إذا نظرنا إليها من منظور كوني)، فوق مساحة من أرض هى أحد الكواكب التى تضمها مجموعة شمسية، تنتمى إلى مجرة تدور فى فضاء يحتوى العديد من المجرات. من هذا اليقين بتفاهة الوجود الفردى كان الدكتور شكرى يستمد قوته فى مواجهة كل المغريات، ويستمد شعوره بالعزة والكبرياء، فهو يقول فى قصته: المسافر (مجموعة كهف الاخيار) "تلذ لى فكرة أن الأرض شيء صغير جدا، مجرد هباءة فى ذلك الكون الذى يضل العقل فى تصور أبعاده".

من هذا اليقين بتفاهة الوجود الفردى، صعد إلى يقين بأهمية أن يحيا الفرد الإنسانى هذه الومضة التى هى كل عمره، وقد تفتحت ونمت وازدهرت كل إمكاناته وكل قدراته على الإنتاج والابتكار والإبداع وقيادة الجموع.

فى قصته: "الذى لا يتغير" (مجموعة زوجتى الرقيقة الجميلة)، يحكى لنا الراوى عن شاب ريفى كان يعمل خادما فى شقة يسكنها مجموعة من أصدقائه الطلبة، عمل ذلك الشاب بعض الأعمال الصغيرة والمشبوهة: ماسحا للأحذية وبائعا للمخدرات ومخبرا للبوليس، لكن ذلك الشاب الذى لم يتعلم فى أى مدرسة ولم يقرأ فى حياته كتابا، تطوع لحمل مجموعة من الكتب إلى محل سكنه قبل أن يداهم البوليس السياسى شقة الراوى ويجعل منها بعض أدلة اتهامه، وقد ظل الراوى حائرا من هذا التصرف الصادر عن شاب جاهل ومشبوه، حتى فاجأه بأنه كان أحد المتطوعين لرد العدوان الثلاثى على بورسعيد.

فى هذه القصة سخرية من نظرة المثقف المتعالية على الرجل العادى، ذلك الذى يتعلم من الحياة أكثر مما يتعلمه المثقف من الكتب.

كان الدكتور شكرى يرفض كل الافكار والمذاهب التى تقمع الوجود الفردى لأى إنسان داخل إطارات جامدة، وكان يدعو إلى تربية الفرد بحيث لا يطمس انتماؤه لجماعته ملامح وجوده الفردى الخاص.

فى قصته: "حكاية الربان الأعمى" ثمة أم تتوسل إلى قائد سفينة تجارية كى يأخذ ابنها الصغير معه ليعمل تحت قيادته خادما أو حمالا، يوافق الربان، وفى قاع السفينة يتعلم الصبى كيف يجلس بين مجموعة من الصبية ليدفعوا حركة المجاديف، ينتبه الصبى بعد فترة إلى أن العمال الكبار يلوطون الصبية، ويتعلم من صديق له أن عليهما أن يتناوبا النوم واليقظة حتى يضمنا الحماية لجسديهما من أى اعتداء، قال له صديقه: كل مجرم جبان، والشر لا يُرتكب إلا خفية. فلا تشذ عن القطيع فيفترسونك، ولا تنخرط فيه فتُساق الى الذبح.

وكما كان الدكتور شكرى يحذرنا من الشرود بعيدا عن المجتمع، كان يحذرنا من الاندماج فيه إلى درجة تنطمس فيها ملامح وجودنا الفردى.

ولكن ما هى ملامح وجود الفرد عنده؟ هل هى صورة الوجه وأبعاد الجسد؟ هل هى ملامح انتسابه إلى طائفة أو بيئة أو طبقة؟ هل تكمن فيما يمارسه من مظاهر السلوك؟ أو ما يردده من المحفوظات؟ هذه بعض ملامح الوجود التى قد يكتسبها الفرد من مجتمعه دون أن تدل على ملامح وجوده الحقيقى.

اعتادت بعض النظم السياسية أن تتعامل مع رعاياها باعتبارهم كائنات حية تحتاج إلى ان تأكل لتستمر حياتها وتحافظ - بالتناسل - على النوع، وفى قصته: "حكاية المدينة التى عبدت الثعابين" (مجموعة حكايات الاقدمين) نقرأ عن مدينة تعبد الثعبان، وتحض مواطنيها على أن يحقق كل منهم ثعبانيته. كانت المدينة ترفع شعارا فاشلا يقول من لا يعمل لا يأكل، لماذا يعترض الدكتور على شعار يحض على العمل فى مواجهة الكسل والبطالة والسرقة والتسول؟ هو لا يعترض على الشعار ولكن على فكرة أن لا أحد فى هذه المدينة يعمل العمل الذى يناسبه ويوظف إمكاناته؛ إن من يصلح عالما كان يعمل حمالا، ومن يصلح قائدا كان يعمل جنديا .. إلخ، وفى هذا إهدار لطاقات المجتمع. لقد تحول شعار العمل إلى عنوان لعبودية عصرية تقزم الوجود الفردى، وتحيل ملايين الأفراد إلى قطيع من الحيوانات يردد الشعارات مثل الببغاوات، ويسلك معظم الأوقات سلوكا غوغائيا.

فى قصته: "رجل عظيم" (مجموعة زوجتي) يصور لنا صبيا سهر طول الليل فى إعداد لافتة يشارك بها مع الجموع فى وداع أحد الزعماء والسير فى جنازته، كانت الشوارع قد ازدحمت بالبشر، والتشكيلات العسكرية تسبق الجنازة، والموسيقى النحاسية تعزف ألحانا حزينة، لكن الصبى لم يستطع عبور النهر، لذلك جلس على الشاطئ وقد هده التعب وراح يتساءل: هل يقيم النحل جنازة ضخمة لملكته عندما تموت؟ وهل تعزف لها فرق الموسيقى، وتسير خلفها فرق الجيش؟ داهم الصبى النعاس فنام وعندما استيقظ كانت الجنازة قد مرت، وكانت اللافتة قد انزلقت من يده وضاعت بين أمواج النهر الهادئ الرزين.

على ضفتى هذا النهر عاشت جموع المصريين وتعاقبت أجيالهم، ومن عمل هذه الجموع تكونت لمصر ملامحها الجغرافية والتاريخية والحضارية، لماذا إذن هذه المبالغة الإعلامية ذات الطابع الانفعالى والعاطفى لمجرد وفاة زعيم، مهما بلغت عبقريته وحجم إنجازاته فهو ليس فى النهاية سوى فرد محكوم عليه - مثل سائر البشر بالموت؟

كان الدكتور يكن ولاءً عميقا للشعب المصرى الذى يكتب عنه فى قصته: "النهاية" (مجموعة ميلاد جديد) "إنه كان يرقد كالمارد المغلوب على أمره، مقيدا ومثخنا بالجراح، لا يملك ذخيرة إلا الحقد، ولا سلاحا سوى السخرية".

لكنه لم يكن يشارك أحزاب اليسار فى نظرتها إلى جماهير العمال والفلاحين، كانوا ينظرون إليهم باعتبارهم سواعد عاملة، وكان ينظر إليهم باعتبارهم كائنات إنسانية: تحب وتكره وتحلم وتثور لكرامتها.

في قصته: "المعدية" (مجموعة ميلاد جديد) يحكى الراوى عن مجموعة من العمال يتجمعون فى الفجر على شاطئ الرياح، انتظارا للمعدية التى ستنقلهم إلى المحلج الذى يعملون فيه، لكن المعدية كان بها عطل ولن تعمل هذا الصباح، ماذا يفعل العمال والأجر الذى سيحصلون عليه هو ما سيشترون به الطعام لذويهم؟ هل يعودون إلى بيوتهم بلا طعام؟ يغامر بعضهم ويسبح حتى الشاطئ الآخر، ويتردد "علي" أحد العمال الذى كان عريسا لم يكد يهنأ بعروسه، ويقرر العودة إلى البيت، لأنه لا يجيد العوم، لكنه ما إن يتخيل نفسه وقد عاد إلى البيت بينما زملاؤه قد عبروا الرياح، وما إن يشعر بأن خوفه من الغرق سينقص من رجولته فى عين زوجته، حتى يخلع عنه ملابسه وينزل إلى المياه وهناك يموت غريقا، إنها ليست الحاجة إلى الطعام هى ما دفعته إلى المخاطرة بحياته، إنه الشعور بكرامته رجلا وزوجا.

وفى قصة: "أحلام" (مجموعة طريق الجامعة) يحكى الراوى عن زوجة صغيرة اعتاد زوجها الشاب استضافة رؤسائه فى منزله، كان الزوج شابا طموحا يتطلع إلى الترقى فى سلم الوظائف، وكان يرى أن الحفلات التى يقيمها فى منزله هى وسيلته لاستمالة رؤسائه وإقناعهم بترقيته، كان ضمير الزوجة يتململ من هذا الأسلوب فى التقرب إلى الرؤساء والذى يهدر فيه الزوج كرامته ويتحول أمامها إلى خادم حينا وإلى مهرج حينا آخر، أكل الضيوف وشربوا وطربوا للغناء ثم انصرفوا، وحينئذ انفردت الزوجة الشابة بنفسها وأجهشت بالبكاء.

غسلت الدموع غضبها وحزنها، وعندما استيقظ الزوج الغافل حتى عن محاولات التحرش بزوجته سألها: هل سيعطوننى الوظيفة؟ لم تجبه الزوجة وظلت عيناها تنظران إلى السقف وقلبها يدق عنيفا: ماذا كان ينقص الزوجة التى تنعم ببيت جميل وزوج طموح وتحيا حياة حافلة بالوعود؟ كان ينقصها الشعور بالكرامة.

لعل هذا الاختلاف فى زاوية الرؤية بين الدكتور شكرى وأحزاب اليسار فى مصر هو ما دفعه إلى السخرية من أساليبها فى الدعوة والتجنيد.

فى قصة: "المطارد" (مجموعة زوجتي)، يعطى المسئول عن خلية شيوعية أحد الأعضاء مجموعة منشورات لتوزيعها، وقبل أن يخبره عن الأماكن المختارة للتوزيع والمواعيد المحددة حدثه عن الثورة الشاملة.

كان عضو الخلية المكلف بتوزيع المنشورات طالبا فقيرا، حشوا عقله بالشعارات والعبارات الحماسية، وانخرط فى العمل السياسى السرى بلا ثقافة وبلا خبرة، لذا ما إن حمل حقيبة المنشورات ومشى بها فى الشوارع حتى توهم أن المخبرين يلاحقونه. ثم اهتدى إلى حيلة للتخلص من الحقيبة، هى أن يسلمها للبوليس ويدعى أنه عثر عليها، فى هذه القصة سخرية من أولئك الذين يتشدقون بالعبارات الثورية، دون أن تتجاوز ثقافتهم قشور المعرفة السطحية بعدد من الثورات العالمية، ومحاولة السير فوق الدروب التى حفرتها فى سياقات مختلفة اجتماعية واقتصادية وحضارية.

بعد هذه القراءة لهذه القصص المختارة من قصص الدكتور شكرى عياد، هل يمكننا استخلاص إجابة عن السؤال الأول: ماذا كانت الحرية تعنى عنده؟ فى ظنى أنها كانت تعنى حرية الفرد، وحرية المجتمع، وحرية المواطن وحرية الكاتب والمبدع والعالم والمفكر.

لكن الدكتور شكرى عياد كان يعلم أن حلما فى مستوى حلمه بالحرية أكبر من أن يحتمله مجتمعه الذى يرزح تحت قوى المحافظة والتقليد والجمود، ولذا يكتب فى قصته: "حكاية عن شتاء طويل" (مجموعة حكايات الأقدمين): "يا كلماتى ستبقين هناك فوق عرشك الجليدى، حتى تشرق الشمس من جديد، وتعود الديدان رجالا من جديد، حينئذ، ستنطلقين مرفرفة، وتحطين على الأكتاف فى ليالى الفرح، وتندسين بين الجلود والعظام".

جحيم الأنثى
فى شعر إلياس أبوشبكة

مديحة عتيق(*)

توطئة :

وحّد الفكر الميثولوجى بين المرأة والشيطان والحيّة، جاعلا المرأة سبب الخطيئة، ومصدر السقوط والشقاء "فقصة خلقها من الضلع الأعوج، وتوحّدها بالحيّة وبإبليس، والطرد من الجنة، يشكل الإطار المرجعى المؤسس لاضطهادها التاريخى الذى تضرب جذوره فى أعماق أعماق الأساطير"(1) وظل هذا الوزر يطاردها جيلا بعد جيل، يبرّر اضطهادها وتهميشها تبريرا أسطوريا يرفض أى مناقشة أو إعادة نظر.

صادق الفكر الدينى- خاصة العبرانى والمسيحى- على القصة الأسطورية حين أعاد صياغة قصة الخطيئة الأولى، فجعل المرأة مخلوقا من الدرجة الثانية، تابعا، ومنفعلا، وطائشا، يستجيب لمطالب العاطفة دون رويّة أو تعقل، نزاعا بطبعه إلى الشر، فكان طبيعيا أن تستجيب حواء إلى إغراء الحيّة/ الشيطان لاختراق التابو بعد أن دعت آدم إلى التذوّق معها، فغلبت الشيطان حين استطاعت ما عجز هو عنه، ونعنى إغراء آدم بالمعصية والأكل من الشجرة.

انطلاقا من هذه القصة المعروفة، وتحت وطأة السلطة الذكورية، نشطت المخيّلة البشرية- التى تعززها الثقافة الذكورية فى أغلب الأحيان- فى صياغة مئات القصص التى تجعل المرأة سبب الخروج من الفردوس، وسبب ما ابتلى به الإنسان من شقاء وجوع، ومرض وألم، وظلت هذه اللعنة تطاردها إلى اليوم، ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: كيف وقع آدم بذكائه وعقله، وتفوقه "الفطرى" أحبولة إغراء مخلوق ضعيف، انفعالى، ناقص العقل والدين وذلك من أول تجربة اختبارية؟

لم يحاول إلياس أبوشبكة أن يجيب عن هذا السؤال، بل تمادى فى طرحه الذكورى حين أقام علاقة خاصة تربط المرأة بالجحيم، كما سيتضح من قراءتنا لقصيدتيه: "الدينونة" و"القاذورة".

استحضر "أبوشبكة" أسطورة العالم الآخر انطلاقا فى قصيدته بدءا من العنوان "الدينونة" التى تختزل دلالات البعث، والنشور، والحساب، والصراط، والجحيم، والجنة والنار، لكنه يركّز فى المتن على الجحيم فحسب، ويجعل إبليس هو "الحاكم" فى هذا العالم الجحيمى مخالفا بذلك سابقيه من شعراء الغرب والمعاصرين الذين دأبوا على تصوير إبليس أسوأ سكان الجحيم حالا، وأحطهم درجة، كما تجلى ذلك فى الكوميديا الإلهية لدانتى أليجيرى، والفردوس المفقود لجون ملتون، وثورة

(*) باحثة جزائرية.

فى الجحيم للشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى، فكان إبليس عند هؤلاء جميعا شخصية وضيعة زحزحت لأسفل الجحيم لتطاولها على الذات الإلهية وتجرُّئها على مخالفة أوامرها.

يجرى الشاعر مع إبليس حوارا من طرف واحد، حين يخاطبه متوسّلا أن يحول نظره عنه، وألا يعتبره من سكان الجحيم، يقول :

"حـــول خـيـالـك عـنّـى
ولا تـخـيّـم عـلـيّـا
فـلـيـس أهـلـك مـنّـى
ولا الـلـظـى بـيـن يـديّـا
لـم أغـش فـى الـنـاس مأثم
ولـــم أنـــادم رجـالـك
إبـلـيـس لـيـسـت جهنم
دارى فـحـوّل خـيـالـك"[٢]

يستحضر أبوشبكة أجواء المحاكمة الأوزيرية (نسبة إلى أوزيرس)- كما وردت فى الميثولوجيا المصرية- حيث يقرّ المتوفّى بأنه التزم الأعمال الصالحة، ولم يرتكب المآثم والذنوب، لا يكتفى الشاعر بأن يبرّئ نفسه، بل يحدّد أكثر الناس استحقاقا لنار جهنم، وفى مقدّمتهم تأتى المرأة:

"قيثارتى لم ألطخها بأقذار
على طوافى بها فى بؤرة العار
عـذراء تتهم العزّى بكارتها
فى كلّ خمارة أصغت لأوتارى
وكـلّ قـاذورة ترقى بعورتها
على لسان ذريف الخبث سيّار
أوتار قيثارها الموبوء فاجعة
كـأنـهـا حـيـة لاذت بقيثار
(***)
إبليس خذ هذه العزّى فإنّ بها
ما فى جحيمك من زفْتٍ ومن نار
خذها إليك وعقمها فلا حبلت
أنثى من الإنس بالكبريت والقار"[٣]

تنبئ الأبيات الأولى بأن الشاعر تورّط فى وعظ أخلاقى جعله يلقى بالمرأة الفاسقة إلى قاع الجحيم، لكن البيتين الأخيرين يدلّان على ما هو أبعد من النزعة الأخلاقية، إذ ساوى الشاعر بين إبليس، والأنثى والجحيم، وكان القاسم المشترك بينها هو "النار".

النار / الأنثى :

تمثل النار أحد العناصر الكونية الأربعة، وترتبط أسطوريا ببداية الحضارة البشرية، وانتقال الإنسان من البداوة إلى المدنية، بل إنها حكر إلهى سرقه بروميثيوس من مجمع الآلهة لينعم على الإنسان بنور المعرفة والكشف، لذا تحظى النار بهالة قدسية إذ تحتوى دلالات الدفء، والراحة، والانتعاش، وفى المقابل هى مصدر خطر، وأداة فناء، ووسيلة عقاب "فالنار هى أكثر الأشياء حيوية، إن النار أمر حميم، وكونى، وهى تحيا فى قلوبنا، وهى تحيا فى السماء، إنها تصعد من أعماق المادة، وتهب نفسها مثل الحب، وهى تهبط مرة أخرى إلى المادة وتختبئ فيها كامنة، ومكتومة مثل الكراهية والانتقام، وهى بحق من بين كل الظواهر الوحيدة التى بإمكانها تقبّل- بنفس الوضوح – القيمتين المتضادتين الخير والشر"[٤].

تتقاطع الأنثى مع النار فى احتوائها الدلالات المتناقضة، فهى مصدر شقاء وسعادة، وهى أداة نماء ووسيلة فناء- فى التصور الذكورى بطبيعة الحال- وهى تختزن الحب الجارف والكراهية المقيتة، كما تشترك الأنثى مع النار فى الخفة، والحركة، والحيوية، وكثيرا ما تقابل الأنثى بالنار، والرجل بالماء " فالنار التى تشتعل تستهوينا بما نراه فيها من تغيير وحركة وتماه مع ذاتها، وتوحى النار بالحيوية، والخفة، والتجدد، والاستمرارية، وتبدو لنا متراقصة، وكأنها تنطوى على طاقة لا نفاد لها، وتتصف النار بالعزم، والسرعة، والإثارة، بينما يتصف الماء بالهدوء، والمفاجأة، والبطء، والسكينة، وفى حين أن النار عنصر من عناصر المفاجأة، يتصف الماء بأنه يدع مجالا للترقب

والتوقع"[٥]، يمكن أن نرصد هذه الاختلافات كما يلى:

النار / الأنثى	الماء / الرجل
الخفة	التؤدة
التهور	الثبات
السرعة	البطء
الإثارة	الهدوء
المفاجأة	الترقب والتوقع

النار/ الحب/ الأنثى:

يبدى الشاعر إلياس أبوشبكة خوفه من نار الأنثى بالقدر نفسه الذى يبديه تجاه نار الجحيم، إذا أفرغ لفظة نار الجحيم من معجميتها ليوحدها بالمرأة ويشحنهما معا بمعان مجازية تمثلت فى نار الهوى، نار الشوق، نار العشق وغيرها من العواطف الملتهبة التى عرف من الشاعر تهالكه عليها باحثا عنها فى مواطن العشق الدافئة، وساعيا إلى معرفتها، وامتلاكها، والاصطلاء بها من الأجساد المحمومة واللذات الملتهبة.

يتملص أبوشبكة من رغباته النارية، ويسقطها لاشعوريا على الأنثى فيجعلها هى المسارعة إلى المتع النارية، بما تمتلكه من مؤهلات جحيمية تجسدت فى أحضانها الدافئة، وقبلها الملتهبة، وشفاهها المحمومة، "فالنار تسرى فى الحياة العاطفية للمرأة، ممتدة من حدود الشوق إلى حدود الغيرة، ومن بدايات العشق إلى نهايات الشك، لتستشعر نيران الجوى والغرام، والهجر، والفراق، وأخواتها مما سبيله المشاعر الإنسانية، وما يعتريها من تقلبات مناخ العلاقات العاطفية، ولعل فتنة الجمال فى المرأة وراء هذه المسألة التى توقد النيران"[٦].

كان الجحيم فى رأى إلياس أبوشبكة هو مكان المرأة الطبيعى لأنه يتلاءم مع طبيعتها النارية، فقد وصفت الجحيم فى أغلب الأساطير بدهاليزها المظلمة ودروبها الملتوية، ومناطقها المعتمة، وتكاد هذه الأوصاف تنطبق على الأنثى التى تراوغ أكثر مما توضح، وتخفى أكثر مما تبدى، وينفتح كلاهما على شهوة لا تشبع، وظمأ لا يروى، كما يرد فى قوله تعالى: "يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد"[٧].

هذه الشهوة هى "التى أخرجتها من فردوس البراءة والشرف إلى جحيم المتاع الجنسى، ذلك أن فى نفسها نار الشهوة، وهى نار لن تخمد ولن تهدأ"[٨]، وبهذه الشهوة المضطرمة تستطيع الأنثى أن تجعل الفردوس جحيما، كما يفصح عن ذلك إلياس أبوشبكة فى قصيدته "القاذورة":

هم الناس فى الدنيا تهاويل حنّطت
بكيت عليهم فى جحيمى وعيّدوا
وما هذه الدنيا يـذرّى رمادها
لريح الفنا إلا جحيم مرمّد
تلاشت به النيران غير بقية
تشبّ لها فى شهوة الطين موقد
ففى طبق مستنقع فى صقيعه
نمت حشرات فاجرات توقد
نساء أقلت فى الصدور مواضعا
على فمها الوردى للإثم مورد
عواهر أفنت فى الفجور شبابها
فما روحـهـا إلا عـود تقوّد

انخرط أبوشبكة فى هذا المستنقع فى خطاب وعظى، حيث يصادر الفن/ الجمالى لحساب الأخلاقى/ الخطابى، مما يقلص هامش التأويل والقراءات المتعددة بسبب وضوح النص ومباشريته، ولكن سرعان ما يعود أبوشبكة إلى تقنية التضاد من خلال أسطورة العالم الآخر حيث يؤسس نصه على ثنائية جحيم الشهوة وفردوس العفة، كما يتضح فى قوله:

"وداعا عذارى الحب فى خيم الهوى
جمالك محظور وعدنك مُوصد
فقدتك حتى فى أغانى مزهدى
وكان لشعرى منك ما يتجّود
ألا أغلقى الفردوس فى وجه شاعر
يضم صنابير الجحيم وينشد
يحس فراديس الحياة بروحه
وليس يرى إلا جحيما مهدّد"[٩]

يتأرجح الشاعر بين معنيين متناقضين للجحيم، فهو المتعة أحيانا والحرمان أحيانا أخرى، وأيا كانت دلالته فالنار والحب لديه سيان، فإذا كان المرء يشعل النار إذا أحب فإن هذا دليل على أننا إذا ما اشتعلنا فإننا نحب، يلتقى الحب والجحيم فى مضمونهما الحرارى، وكان أبوشبكة يتناص ضمنيا مع الحديث الشريف "حفت النار بالشهوات وحفت الجنة بالمكاره".

يبدو الشاعر فى المقطع السابق متحملا عواقب خياراته، ومسؤولا عن المصير الذى آل إليه، مما ضعف العبء على كاهل الأنثى، ولكن اللازمة التى تكررت مرات توحى بغير ذلك، ونعنى قوله:

حـــــوّل خـيـــالـــك عـنـى
ولا تـــخـــيّـــم عـــلـيّـــا
فـــلـــيـــس أمـــلـــك مـنـى
ولا الـــلــظـى مـــن يـديـا
لـم أغـش فـى الـنـاس مأتم
ولـــــم أنـــــادم رجـــالـــك
إبـلـيـس لـيـســت جـهـنـم
دارى، فـــحـــوّل خـيـالـك

تنفى هذه اللازمة الشعور بالمسؤولية الذى يحاول الشاعر التزامه، مما يلقى بعبء الخطيئة على كاهل الأنثى، فتكون هى الجحيم تارة والطريق إليه تارة أخرى.

أسس أبوشبكة ثنائية المرأة/ الجحيم اعتمادا على مصادر معرفية كثيرة، كان أهمها: تأثره بالشاعر الرجيم "شارل بودلير" خصوصا فى ديوانه الشهير "أزهار الشر"، وتتجلى مظاهر التأثير انطلاقا من العنوان: "أفاعى الفردوس" الذى يتناص ضديا مع ديوان "بودلير" المذكور آنفا، وقد حقق العنوانان (أزهار الشر- أفاعى الفردوس) ما يمكن تسميته بـ "شعرية القبح" حيث يضفى على القبيح لمسة جمالية، كما يتجلى فى إضافة أزهار/ الجميل إلى الشر/ القبيح، وإضافة أفاعى/ القبيح إلى الفردوس/ الجميل.

ولعل مردّ هذه الرؤية الانزياحية للأشياء هو إيمان بودلير- ثم إلياس أبوشبكة- بأن العالم شر بطبعه، والمجىء إليه لعنة وعقاب، وما الخير إلا خرقة رياء يخادع بها الإنسان نفسه حتى يطيق النظر إليها، ويرى دارسو بودلير أن الشاعر ينظر إلى الإنسان نظرة سلبية لأنه ينطلق من نفسيته السادية، التى ولعت بالخطيئة والشر، وخاصة فى مجال الشهوة والجنس، فإذا كان الجحيم عند أمثال "ملتون" و"دانتى" لا يندمج بشخصيتهما، فإننا لا نجده عند بودلير- ثم أبوشبكة- يلتصق به من الخارج فحسب بل يسكنه ويملكه.

لا يمتلك الجحيم الأنثوى عند بودلير وجودا مستقلا بل نجده يقبع على عرش البشاعة والنفس الخبيثة المولعة بالدم والقتل، "كان بودلير قد وصف بالسادية فى حبه الدامى، وشهواته السافلة، الممزقة، الهادمة إلى حد المرض"[١٠] وهذا ما دفع به إلى أن يعمم حالته على المجتمع بأكمله كنوع من التبرير والإسقاط، وكان هذا التهالك على الموبقات الجحيمية مصحوبا بالغثيان والمرارة، مما ينم عن ازدواجية مفهوم الجحيم/ الأنثى، فهو لهاث وراء الشهوات واحتقار لها فى آن واحد، مما يدل على تخمة حضارية لا تعرف الإشباع ولا الاكتفاء، كما يشى بإحساس مرهف وشعور بالسأم والاحتقار.

امتد هذا الشعور إلى الجانب الفنى، فقد كانت قصائد بودلير "قصيرة" حتى لا تهتز الذات المتلقية "لأن شعور الإنسان بالجمال يزول سريعا ولأنه عاجز لا يستطيع أن يستمر طويلا، فإذا طالت القصيدة جف الشعور فى الشاعر والمستمع"[11]، أما عند بودلير فقد اتضح هذا الشعور بالسأم والاحتقار فى معجمه الشعرى الذى اقترب من الفجاجة والابتذال، كاستعماله لفظة: مشوهة، قاذورة، الموبودة، زفت، ألطخها، أقذار، وغيرها من الألفاظ التى تعبر عن تلوث حضارى- أخلاقى، وبذلك "يصبح الجحيم العصرى تعبيرا مجازيا عن الانحلال، ذلك الذى يسببه سلطان المرأة"[١٢].

كان الإرث الأسطورى العالمى هو المنبع الآخر لتصورات أبوشبكة حول علاقة المرأة بالجحيم، إذ تبرز أساطير العالم الآخر دور الأنثى الفعال فى استكشاف دهاليز الجحيم ومعرفة ممراته؛ فقد كانت الكاهنة

(سيسيل) هى مرشدة أنياس فى رحلته إلى العالم السفلى، كما تتجلى فى ملحمة (الإنياذة) للشاعر اللاتينى فرجيل؛ وكانت (برسفونى) هى سيدة الجحيم فى الميثولوجيا اليونانية؛ و(أرشكيجال) هى ملكته فى الميثولوجيا البابلية "ويبدو أن صورة المرأة تصبح أكثر إلحاحا كلما اقتربنا من الجحيم (...) إنه يبرز الدور التلقينى للمرأة على أعتاب الجحيم أو على الأقل على أعتاب الطقس الجهنمى فى مواجهة شريك ذكر يفقد سيطرته على نفسه"[١٣]، ولا أدلّ على ذلك من أن (عشتار) فى الميثولوجيا البابلية هى سيدة الموقف، فى حين بدا (أدونيس) مشلول الإرادة والقوة، وقد نجحت فى إنقاذ حبيبها من الجحيم، فى حين أخفق "أورفيوس" فى استعادة زوجته "إننا نلاحظ تفوق المرأة كلما تعلق الأمر باستكشاف مدخل الجحيم ومعرفتها الكاملة بالشعائر الضرورية، وانعدام الخوف عندها تماما بحيث يمكن أن نتساءل: إن لم يكن الجحيم نسائيا أساسا، وإن لم تكن المرأة فى مكانها الطبيعى و(...) يصبح الجحيم هو عالم النساء الماكر"[١٤]، وقد حاول أبوشبكة عبثا أن يكون سيده فى قصيدته الدنيوية، لكن بدا صوته ساخطا أكثر منه آمرا، ومرتبكا أكثر منه واثقا أو صارما.

الهوامش :

(١) خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، دار إفريقيا للشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص ١٠.

(٢) إلياس أبوشبكة : الدينونة، ديوان أفاعى الفردوس، الأعمال الكاملة، ج١، دار رواد النهضة، ط ١، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٥١.

(٣) إلياس أبوشبكة : الدينونة، ص ٢٥١ .

(٤) جاستون باشلار: التحليل النفسى للنار، ص ١٩ .

(٥) جريدى المنصورى: النار فى الشعر وطقوس الثقافة، المركز الثقافى العربى، ط ١، المغرب، ٢٠٠٢، ص ٤٥.

(٦) جريدى المنصورى: النار فى الشعر وطقوس الثقافة، ص ٤٨.

(٧) سورة ق : الآية ٢٠ .

(٨) شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، دار المعارف، دت، ص ١٦٠.

(٩) إلياس أبوشبكة: القاذورة، ص ٢٧٦.

(١٠) فاطمة شعبان: شارل بودلير، إلياس أبوشبكة، دراسة مقارنة بين أزهار الشر وأفاعى الفردوس، رسالة ماجستير (مخطوط) الجزائر، ١٩٨٩، ص ١٣٣.

(١١) فاطمة شعبان: شارل بودلير، إلياس أبوشبكة، دراسة مقارنة بين أزهار الشر وأفاعى الفردوس، ص ١٣٤.

(١٢) فرانسيس كلودون، كارين حداد فولتنغ: الوجيز فى الأدب المقارن، ت: عبدالقادر بوزيدة، دار الحكمة/ ط ١، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ١٢٠.

(١٣) م، س، ص ١١٣.

(١٤) م. س، ص ١٢٠ .

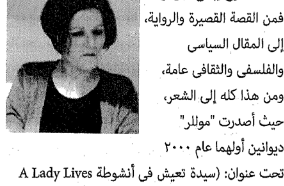
نوبل ٢٠٠٩

هيرتا موللر .. فى عيون النقاد

ح. ط

لم يكن فوز الكاتبة الألمانية الأصل الرومانية المنشأ "هيرتا موللر Herta Muller" بجائزة نوبل لهذا العام، أمرا متوقعا قبل الإعلان عن الجائزة؛ فقد رشحت التوقعات عدة أسماء من جنسيات مختلفة، ليس من بينها اسم "هيرتا موللر" ولا أى اسم غيره من الأسماء التى يكتب أصحابها بالألمانية! لكأن ما حدث هذا العام صورة مما حدث مرات فى الأعوام الماضية؛ حيث تقدم الدوائر الإعلامية والثقافية قوائم بأسماء المرشحين، وتزكى قبل الإعلان عن الجائزة، هذا الاسم أو ذاك، لنفاجأ فى النهاية بأن الجائزة قد ذهبت إلى خارج هذه الأسماء جميعا!

لقد فاجأنا اسم "هيرتا موللر" أكثر مما فاجأ غيرنا لأننا لم نكن نعرفها، فلم نترجم شيئا من إبداعها على تنوعه؛ وعلى وفرة ما لدينا من أقسام اللغات الألمانية ومن مراكز الترجمة؛ بل وعلى وفرة ما كتب عن "موللر" فى الدوريات الأدبية العالمية منذ التسعينيات إلى اليوم، فضلا عما صدر عن أدبها من كتب؛ وما حصلت عليه من جوائز عالمية كبرى قبل نوبل (عشرون جائزة). وهذا كله هو الذى جعل أدب "موللر" معروفا على مستوى العالم، فقد نقلت أعمالها إلى عشرين لغة ليس من بينها العربية طبعا، وإن كان من المتوقع أن نهرع لننقل عشوائيا ما تيسر من أعمالها؛ كدأبنا دائما، إذ ننتظر الأحداث لتكشف لنا ما كان ينبغى أن نكتشفه بأنفسنا!



لقد تنوع إبداع "موللر"، فمن القصة القصيرة والرواية، إلى المقال السياسى والفلسفى والثقافى عامة، ومن هذا كله إلى الشعر، حيث أصدرت "موللر" ديوانين أولهما عام ٢٠٠٠ تحت عنوان: (سيدة تعيش فى أنشوطة A Lady Lives in a Hair Knot)، والثانى عنوانه: (أهو الأيون أم لا ؟ Is He or is not The Ion) عام ٢٠٠٥، وهو مزيج من شعر ونثر. وعلى أية حال، فإن كتابة الشعر ليست بغريبة على كاتبة كانت لغتها السردية باعتراف النقاد، لغة مرهفة مكثفة تستضيء بروح الشعر وتمتح من معينه.

عندما يكون هذا العدد من [إبداع] بين يدى القارئ، سيكون قد عرف من الصحف اليومية سائر ما يهمه عن "موللر" وأعمالها؛ ولهذا آثرنا أن نقدم هنا ما نتوقع ألا تقدمه الدوريات الجارية الأخرى؛ فهذا هو قدر الدوريات الفصلية فى مواكبة الأحداث. ما نقدمه هو طائفة من آراء بعض النقاد الغربيين حول أهم أعمال "هيرتا موللر"، وهى آراء نشرتها كبريات الصحف والدوريات الغربية المتخصصة فى مراجعة الأعمال الأدبية على مدى الأعوام الماضية.

عن (أعمال موللر) عامة:

* [فى أعقاب الفظائع المرتكبة باسم الأمة والجنس، أصبح الناس مضطرين إلى تشكيل هويتهم، ليس بمعزل عن إطار الأمة والجنس فحسب، بل ضدهما؛ حتى يحصنوا أنفسهم فى مواجهة القمع الوحشى، وهذا النضال هو ما أبرزته روايات "هيرتا موللر" للناس البسطاء].

"جيسون باسكين *Jason Paskin" - Chicago Review* - شتاء ٢٠٠٢.

* [إن طموح "موللر" إلى النقاء، بما فى ذلك النقاء الأخلاقى، كان كأنه سيف باطنى، وكأن هذا السيف هو عمودها الفقرى على نحو ما جاء فى أحد أحلام "كافكا *Kafka*". إن أعمال "موللر" هى بالفعل نتاج لما استحوذ عليها بصورة فريدة، من رعب الاضطهاد والارتياب المرضى فى أن هناك من يقتفى أثرها؛ فتظل هكذا فى حالة من الشك والاختناق تحسبا لمواجهة عدو مقتدر مجهول؛ وفى كتابتها تظهر تلك المسحة الكافكاوية].

"ميرسيا شارتارسكو *Mircea Cartarescu*" – ١٢/١٠/٢٠٠٩.

عن المجموعة القصصية الأولى (Nadris) - ١٩٨٢:

* [من خلال أسلوبها الفردى، تجعل الكاتبة من نصوصها قصائد نثر، حيث يواجهنا الشعر بالتفاصيل المعتادة فى وصف الخوف؛ ومن أمثلة ذلك العلاقات الجنسية المقموعة باعتبارها إشارة *Signum* إلى عدم القدرة على التواصل].

"إيرينا فيرهوف *Irena Furhoff*"، مجلة الرواية الدولية *International Fiction Review*– ٢٠٠٣.

* [ابتكرت "موللر" صوتا منفردا يجمع فى آن، بين الأمانة البالغة والحزن المخيف؛ لقد رصدت مشاهداتها ببساطة جريئة، تجعل من الاشتباكات اللفظية الجارحة بين البالغين من أفراد الأسرة، ذات وقع مؤلم على القراء كما هو الحال بالنسبة إلى الصغار. وبفضل ترجمة "لوج *Lug*" الرائعة، تبدو (*Nadris*) كالكهف، فهى تدفع القراء إلى أن يديموا النظر إلى دواخلهم بقدر ما ينظرون إلى النص].

"بريان بودزينسكى *Brian Budzynski" –Review of Contemporary Fiction* – ربيع ٢٠٠٢.

عن (السفر بساق واحدة) Traveling in One Leg - ١٩٩٢:

* [رواية قصيرة فاتنة، وقد تكون الأحداث فى هذه الرواية غير مهمة؛ إلا أن الوعى العميق للبطلة (إيرين *Irene*) قد تم تصويره بروعة، حيث يتحول ما هو سياسى إلى ما هو شخصى].

"وليام فيرجيسون *W. Ferguson" – N.Y. Times Book Review* – ٢١/٢/١٩٩٩

عن رواية (أرض الخوخ الأخضر (The Land of Green Plums – ١٩٩٦:

* [قد يسهل علينا أن نحصر مفاسد النظام الشمولى فى إطار علم السياسة المجرد، غير أن الأصعب والأدعى إلى القلق، هو أن نطلق شياطين هذا النظام من الجسد والذهن والنفس؛ وهذا هو ما فعلته "هيرتا موللر" ... هذه رواية غنية بفائض شعرى كما يبدو من الترجمة؛ فمرة بعد مرة تصيبنا لغتها بالرعب، وفجأة تعود لتستقيم تماما؛ وإنه ليصعب علينا أن نتخيل كيف أن مثل هذه الهواجس كان يمكن ألا تسجل، لو لم تكن هناك "هيرتا موللر"].

"برنارد لين *Bernard Lane" – The Australian* - ١٠/٢/١٩٩٩

* [هذه رواية عن التفاصيل المشاهدة الحية،

سعت الكاتبة إلى أن تصوغ منها لونا من الشعر، خارج نطاق قبح الحياة المادى والروحى فى رومانيا الشيوعية. إن رؤية "موللر" للدولة البوليسية التى تجسدها سرقة الخوخ، تبدو مثل إحدى حكايات الجن وقد امتزجت بألوان الشرور من جشع وغباء ووحشية].

"لارى وولف *Larry Wolff "- The N. Y. Times*
١٩٩٦/١٢/٨ - *Book Review*

* [لا يتمثل إنجاز "موللر" الحقيقى فى مجرد إحيائها الرائع لصورة رومانيا فى عهد "شاوشيسكو"، بل يتمثل أيضا فى استعادة خبرة المنفى، حيث إن الشخصيات، حتى بعد الهرب إلى ألمانيا، كانت تشعر لا تزال بأنها شخصيات معذبة من جراء فقدانها السابق للحرية. إن (أرض الخوخ الأخضر) تتجنب السخرية الباردة فى معظم روايات أوربا الشرقية].

"د. ج. إنرايت *D. J. Enright" - Times Literary*
١٩٩٨/٧/١٧ *-Supplement*.

* [عندما لا نتكلم، فنحن لا نطاق؛ على نحو ما يقول (إدجار) إحدى شخصيات الرواية، وعندما نتكلم، نظهر بأنفسنا غباءنا. وهذه العبارة تجسد مأزق شباب المتمردين فى الرواية؛ كما أنها تلمح إلى المشكلات التى يواجهها كل من يكتب عن المفاسد السابقة الموثقة. وعلى الرغم من أن أسلوب الكاتبة فى تناول الموضوع قد يكون سحريا ومربكا وتلميحيا، بشيء من كثافة الرمز؛ إلا أنه قد حقق المقصود. إن (أرض الخوخ الأخضر) الفائزة بجائزة (دبلن الدولية *IMPAC*) - ١٩٩٨، رواية مثيرة لمرض الخوف من الأماكن الضيقة (***Claustrophobia***).

"مادلين باين *- Madeleine Byrne" - Quadrant*
يونيه ١٩٩٩

* [من خلال الاهتمام الفائق بأطياف الحياة الدقيقة فى رومانيا، تقدم الرواية إلى هذا وصفا محكما لما يمكن أن تكون عليه الحياة فى أى مكان آخر فى أوربا الشرقية، إبان الحقبة الشيوعية. لقد أنشأت "موللر" رواية تفوق ما نتوقعه من روائى فى رومانيا الشيوعية، بل يجب القول إن الرواية أيضا تتجاوز ما نتوقعه من الرواية الأمريكية. وهى رواية تتجاهل الحبكة (***Plot***)، فما يحدث فى أثناء القراءة، سطرا بعد سطر وصفحة بعد صفحة، يفوق من حيث التشويق ما سوف يحدث لاحقا].

"توماس ماكجونيجل *Th. McGonigle" - The*
١٩٩٦/١١/١٧ - *Washington Times*

عن رواية (الوظيفة **Appointment**):

* [إن المقاومة السردية للمنطق التآمرى للنظام، قد تم التعبير عنه بصورة بالغة التأثير ضمن أسلوب (تيار الوعى ***Stream of Consciousness***) المتعرج فى عمل "موللر"، حيث تبدو الفوضى (***Chaos***) الشاملة فى سردها عبر ما لا يحصى من نقض العهود والخيانات والخدع، التى تجمع بين خيوط الرواية على اختلافها، مضفرة بذهن الكاتبة؛ وهذا هو مصدر الكآبة التى تستولى علينا أكثر مما تفعل مصائر الشخصيات أيا كانت، وبانفصالها عن الأسرة وعن العشاق، وحتى عن العالم من حولها؛ فإن رواية "موللر" تتأرجح على حافة الجنون. والرواية على تراوحها، لا يجد القارئ فيها من البصيرة إلا القليل. إن التطرف السيكولوجى فى الرواية يجعلها فوق القصة الخرافية (***Fable***) ودونها فى الوقت نفسه].

"جيسون باسكين *Jason M. Paskin" - Chicago*
Review - شتاء ٢٠٠٢.

* [تصور رواية "موللر" هذه، عقدة الاضطهاد (***Paranoia***)، والعُصاب (***Neurosis***)، والاضطراب؛

فهى رواية لا تسهل قراءتها، ويشق علينا فى بعض المواضع أن نعرف ما إذا كنا أمام شعب قد سيق إلى الجنون على يد نظام مجنون؛ أم أننا بالأحرى أمام شعب قد تبلدت أحاسيسه! وبصرف النظر عن المستوى الذى تتجاوب عنده أصداء الرواية، أعميق هو أم لا! فإنها فى النهاية تُعدينا بأعراضها المزعجة].

"ميرلى روبين Merle Robin" – The Los Angeles Times – ٢٠٠١/٩/١٠.

*[هذه الرواية قصة رمزية (**Allegory**) مضببة ومقبضة، عن الحياة تحت القمع الطويل لنظام "شاوشيسكو". إن ما فيها من ألم هو كل بضاعتها، لأن ما يقع وما وقع، قد تجاوز كل حد].

"ريتشارد أيدر Richard Ider" – The New York Times - ٢٠٠٩/٩/١٢

* [على سبيل رد الفعل إزاء عالم من القسوة التى لا تطاق، ومن اللصوص التافهين؛ تسعى هذه الرواية إلى البحث عن كلمات تزيح النقاب عن الحقائق العارية؛ إنها رسالة ملغزة من قلب الكابوس تقول للقارئ: تزوجنى!].

"ستيفين كيلمان Steven Kellman" – San Francisco Chronicle- ٢٠٠١/١٢/٢٣.

* [تقاوم "موللر" أشكال النظم التى تثير استجابات آلية محتملة الزيف. هنا تقدم رواية غير متقنة الحبكة (**Plot**) إذ تخلو من التوجيه، فهى حين تهيئ لكثافة الموقف الذى تسعى إلى أن تحيط به، تجعلنا نحس بأن الرواية صعبة القراءة. إن قراءة هذه الرواية هى للأسف أمرغير مجزٍ، فهى اختبار للقدرة على التحمل أكثر منها مصدرا للمتعة. ويستطيع المرء أن يثبت كيف أن الأمر محصور فى هذه المسألة: إن "موللر" تسعى إلى أن تحيط بعمليات القمع والسجن؛ غير أن السجن فى ذاته وبذاته، لا يصنع رواية].

"بيتر فيلكينس Peter Filklins" – The N. Y. Book Review – ٢٠٠١/١٠/٢١

يلاحظ القارئ كيف أن النقاد قد سجلوا على الكاتبة بعض المآخذ، مثل الغموض وإهمال الحبكة والاستسلام لتيار الوعى، بما يستدعيه من إغراق فى دهاليز النفس بأمراضها وعقدها النفسية؛ غير أنهم فى المقابل قد أقروا بتفردها وشجاعتها فى مواجهة قوى الاستبداد والقمع، منذ رفضت أن تعمل مرشدة للبوليس الرومانى فى شبابها، إلى انسحابها عام ١٩٩٧ من مركز القلم فى ألمانيا، احتجاجا على اندماجه مع فرع ألمانيا الديموقراطية (الشرقية سابقا)؛ لكأن أعمالها لم تكن هى وحدها موضع التقدير والتكريم؛ وإنما كذلك مواقفها التى جعلت ما تفعله مصدقا لما تكتبه، وامتدادا أخلاقيا له. هذا هو الدرس البليغ الذى يجب أن يعيه من يسلكون عكس ما يكتبون فيهدمون بأفعالهم ما يظنون أنهم بنوه بأقوالهم، وما أكثر أفراد هذه الجوقة بين ظهرانينا!

نوبل والأدباء الأفارقة

الرهان على الروائى بن أوكرى

سمير عبدربه[*]

آراء النقاد عن رواية (طريق الجوع)

(رواية رائعة غمرتنى بمتعة القراءة ولم أجد لها شبيها فى كل ما قرأته من قبل .. إنها رسالة عالمية شاملة).

" فيليب هاورد - التايمز"

(إنها قصة أزارو، ذلك الطفل الروحى الذى يولد ليعيش لحظة قصيرة فقط قبل أن يعود إلى عالم زملائه الروحيين الباعث على الطمأنينة، لكن الاختيار قد وقع عليه للبقاء فى عالم الأحياء.

يتسم "بن أوكرى" بقدرته على كتابة الجملة الحية، وما تلبث أن تعاودك صوره المروعة واحدة تلو الأخرى، فلا يعرف الملل طريقا للقارئ.

تبدو الرواية كقصيدة ملحمية، وعندما انتهيت من قراءتها وخرجت شعرت وكأن الملائكة تجلس فوق كل أشجار جنوب لندن).

" لندا جرانت- *Independent on Sunday* "

(إنها رواية ثرية ومثيرة وذات رؤية تحمل الأمل للعالم.. رواية متخمة بالدراما والمفاجآت وتنتمى إلى الشكل الأدبى غير المصطنع.. إنها تذكرنا بالأدب اليونانى القديم ورومانسيات القرون الوسطى).

"روبرت ويندر- *Independent* "

(رواية غامرة.. ينبغى أن تقرأها فقط من أجل جمالها).

"جينى تيرنز - *New Statesman & Society*"

(أسلوب جميل لرواية تتحرك عبر الخيال ورؤية الطفل وما فوق الطبيعة وحياة الفلاح النيجيرى فى عالم متغير.. إنها رواية من أهم روايات هذا العام.. الشكل المميز للإبداع الأفريقى الأسود).

"جيرمى تريجلوان- رئيس مجلس إدارة حكام جائزة بوكر"

(*) باحث ومترجم مصرى.

(واحدة من أعظم روايات ما بعد الحرب).

"هارى إيريس- التايمز"

(سيتأثر الناس بهذه الرواية وستتألق النجوم فى أعينهم عند قراءة كل كلمة).

"روبرت ياتس- تايم آوت"

(إنجاز رائع لرواية غنائية، يصور بن أوكرى ما بعد الحداثة بشكل مثير وأسلوب جذاب).

"هنرى لويس جتس- The New York Times Book Review"

(أوكرى فنان صبور.. رواية أفريقية متميزة لعبت فيها الخدعة دورا لم يسبق له مثيل فى الأدب الأفريقى .. حالة خاصة من الدهشة وإبداع نثرى خاص وفريد ليس له مثيل فى أعماله الأخرى، يتضح فى سلسلة من الحركات الصوتية المتقطعة السريعة والهادئة فى آن واحد.. إن قراءة هذه الرواية مثل الاستماع إلى سوبرانو قادر تماما على التحكم فى صوته.. إن أسلوب أوكرى له سماته المظلمة والمضيئة فى نفس الوقت ويكمن ثراؤه فى عدم قابليته للخطأ.. إنه ثراء تراجيدى فى بعض الأحيان لكنها تراجيديا كلاسيكية، تراجيديا مبهجة).

"روبرت فراسر- Independent"

(تبرهن هذه الرواية بقوة على الإحساس بالواقعية بشكل غير معروف فى الغرب.. إن بن أوكرى يشترك مع جارسيا ماركيز فى رؤيته للعالم.. هذه الرواية تحفة فنية رائعة).

"جاى بارينى- Boston Sunday globe"

(يتميز "بن أوكرى" بأسلوب بسيط وملتهب فى آن واحد، ويمتلك طريقة رائعة فى التعبير.. إنها رواية جميلة تستحوذ على قارئها وتترك لديه انطباعات عميقة).

"New Statesman"

(يتمتع "أوكرى" بأعظم موهبتين يمكن للكاتب بواسطتهما أن يكون حكاءً بارعا، أول هاتين الموهبتين هو ذلك الاقتصاد الفنى الخالى من الأخطاء والذى نلمسه فى نثره الحاد، ثم موهبته الثانية المتمثلة فى قدرته على التقلب فى مختلف بيئات المجتمع الراقية منها والفقيرة.. إنه باختصار مبدع يعرف عمله).

"London Evening Standard"

كانت تلك بعض الانطباعات والآراء التى قيلت عن رواية (The Famished Road) للروائى والشاعر النيجيرى "بن أوكرى Ben Okri"- المولود بمدينة مينا شمال نيجيريا عام ١٩٥٩، والذى نشأ فى لندن قبل عودته إلى نيجيريا مع عائلته عام ١٩٦٨- والتى لم أجد بعدها ما يمكننى إضافته تعليقا على هذه الرواية سوى أهمية قراءتها للتعرف عن قرب ببواطن الجمال وروعة الأسلوب وبراعة الحكى، والتى حاولت قدر استطاعتى أن أنقلها إلى قارئ العربية بنفس الجمال والروعة والبراعة، وأتمنى أن أكون قد نجحت فى ذلك إلى حد ما.

عاد أوكرى إلى لندن مرة أخرى عندما منحته الحكومة النيجيرية منحة لدراسة الأدب المقارن بجامعة إيسيكس Essex University ، وعمل محررا للشعر فى مجلة غرب أفريقيا من عام ١٩٨٣ حتى عام ١٩٨٦ بالإضافة إلى عمله فى إذاعة البى بى سى منذ عام ١٩٨٣ وحتى ١٩٨٥، وفى عام ١٩٨٧ أصبح عضوا بالجمعية الملكية للأدب، ثم عضوا بجمعية الفنون التابعة لكلية ترينتى Trinity بجامعة كامبريدج، ما بين عامى ١٩٩١ - ١٩٩٣، وفى عام

١٩٩٧ حصل على درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة ويستمنستر University of Westminster ، ثم على نفس الدرجة من جامعة إيسيكس Essex عام ٢٠٠٢.

يذكرنا "بن أوكرى" بالكاتب العالمى النيجيرى الأصل "وول سوينكا"، الذى تنوعت أعماله الأدبية فاتخذت شكل الرواية حينا والقصة القصيرة والشعر والمسرحية فى أحيان أخرى، فيؤكد لنا ذلك الثراء الأدبى الذى تموج به تلك القارة السوداء، الناتج عن تعدد الثقافات واختلاف الديانات، إلى جانب الاستعمار الذى لم يبرحهم دون أن يترك آثارا متباينة، انعكست بشكل أو بآخر فى معظم الأعمال الأفريقية إن لم يكن فى كل الإبداع الأفريقى الأسود.

صدرت رواية أوكرى الأولى عام ١٩٨٠ بعنوان (Flowers and Shadows)، ثم رواية (The Landscapes Within) ١٩٨١، وتقع أحداث كلتا الروايتين فى نيجيريا، من خلال شابين يتصارعان لإدراك حالات الفساد والتفسخ الحادث فى عائلة كل منهما وفى المجتمع.

أما الرواية الثالثة فهى (The Famished Road) أى الطريق الجائع أو الطريق المؤدى للجوع، لكننى - فى الحقيقة - استغرقت وقتا طويلا فى اختيار عنوان مناسب للرواية لا يبتعد كثيرا عن العنوان الأصلى ويكون على صلة وثيقة بمضمون الرواية، وبعد تفكير عميق لم أجد أفضل من (طريق الجوع) عنوانا للرواية، رغم رواية "جورج أمادو" الرائعة (دروب الجوع).

نشرت هذه الرواية عام ١٩٩١ ونالت جائزة بوكر Booker Prize فى نفس العام، ورغم تنوع أعمال أوكرى السابقة واللاحقة إلا أنها أكثر إبداعاته نجاحا وشهرة، وهى التى حفرت اسمه فى قائمة أفضل كتاب العالم المرموقين.

تعد هذه الرواية من أكثر الكتب الأدبية رواجا فى العالم، وجدير بالذكر أن "بن أوكرى" هو الكاتب الأفريقى الوحيد الذى حصل على جائزة بوكر بعد "نادين جورديمر"، بالإضافة إلى حصوله على العديد من الجوائز الأدبية الأخرى:

جائزة بوكر عن هذه الرواية The Famished Road ١٩٩١.

جائزة روفينو الإيطالية عن نفس الرواية ١٩٩٢.

جائزة شيانتى روفينو الدولية للأدب عن نفس الرواية ١٩٩٣.

جائزة كستلايوس جرينزانى الإيطالية عن نفس الرواية ١٩٩٤.

جائزة بريميو كافور عن نفس الرواية ١٩٩٤.

جائزة المنتدى الاقتصادى العالمى Crystal Award لأفضل كاتب ١٩٩٥.

جائزة بريميو بالمى الإيطالية عن رواية The Dangerous Love .

وإذن فقد حصدت هذه الرواية خمسا من الجوائز الأدبية الهامة، ويبقى الرهان على جائزة نوبل، التى حالفنى الحظ بحصول كل من "وول سوينكا" و"نادين جورديمر" عليها بعد أن قدمتهما لقارئ العربية قبل حصولهما على الجائزة، وهاهى المرة الثالثة التى أراهن فيها على "بن أوكرى"، وينتابنى إحساس قوى هذه المرة بأن نوبل لن تخطئ طريقها إلى أوكرى فى السنوات القليلة القادمة.

إن أوكرى واحد من أهم الأصوات فى الأدب الأفريقى المعاصر المكتوب بالإنجليزية، وتتميز أعماله بالهجاء والنقد لمختلف الأزمات الاقتصادية والسياسية التى أصابت الدول الأفريقية بالبلاء منذ نهاية فترة الاستعمار، وتجلى ذلك بوضوح فى روايته الأولى Flowers And Shadows التى تعرض فيها للفساد وتأثيراته المدمرة على العائلة والمجتمع.

تتميز لغة أوكرى – فى الغالب – بالبساطة والوضوح والشفافية، لكنه فى رواية (طريق الجوع) يضيف إلى كل ذلك خاصية شعرية وتصويرا دقيقا لعالم غارق فى الفساد السياسى ومكبل بالتقاليد العشائرية، ويقدم لنا مزيجا غريبا من الأمل واليأس بأسلوب سحرى أخاذ.

وفى مجال القصة القصيرة صدرت له مجموعتان

قصصيتان، الأولى بعنوان:

(Incident at the Shrine) فى عام ١٩٨٦، ثم (Stars of the new Curfew) ١٩٨٨، وتقع أحداث المجموعتين بين لاجوس ولندن.

كتب "بن أوكرى" بعد ذلك روايتين، الأولى عام ١٩٩٥ بعنوان:

(Astonishing The God)، والثانية عام ١٩٩٦ بعنوان:

(Dangerous Love) والتى حصلت على جائزة "بريمو بالمى" الإيطالية عام ٢٠٠٠، أما عن آخر أعماله الروائية فهى بعنوان (In Arcadia) وقد صدرت فى عام ٢٠٠٢.

أما فى مجال الشعر فقد صدر له ديوان واحد بعنوان (An African Elegy) فى عام ١٩٩٢، ثم قصيدة ملحمية عام ١٩٩٩ أطلق عليها اسم (Mental Flight)، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات نشرت فى عام ١٩٩٢ بعنوان:

(A Way Of Being Free)، وله مسرحية واحدة بعنوان (In Exilus).

يتذكر "بن أوكرى" أول مرة بدأ فيها الكتابة فى سن الرابعة عشرة، فيقول: (كان يوما هاما واستثنائيا ذلك الذى تغيرت فيه حياتى، حين كانت السماء تمطر وأنا جالس بمفردى فى حجرة الجلوس بعد أن خرج الجميع، حيث تناولت قطعة من الورق ورسمت عليها ما هو موجود فوق الرف، وقد استغرق ذلك الرسم منى ساعة كاملة، ثم سحبت قطعة أخرى من الورق وكتبت قصيدة لم تستغرق سوى عشر دقائق، وبعد أن نظرت إلى الرسم أدركت أنه شىء مفزع ولا يعبر عن شىء، لكننى حين قرأت القصيدة رأيت أنها مقبولة ويمكن احتمالها، وعندئذ أصبح من الواضح أن الكتابة هى المجال الطبيعى الذى يمكننى أن أحقق فيه طموحاتى).

ويقول أوكرى فى موقع آخر: (كانوا يحكون لى القصص كما يحدث مع كل الأطفال فى نيجيريا، وكان يتحتم علينا رواية القصص والحكايات التى تجذب اهتماماتنا، ولم يكن مسموحا لأحد أن يروى الحكايات المعروفة أو التى سمع بها أحد من قبل، وإنما كان على كل شخص أن يبتكر حكاياته الجديدة).

ثم يضيف قائلا: (كانت حكاياتنا تشبه إلى حد كبير ذلك النهر الذى يجرى خلف الفناء الخلفى لبيتك، والذى هو موجود دائما فى مكانه ويجرى بين جوانحك وداخل روحك لكن أحدا لم يفكر فى التقاط صورة فوتوغرافية له، أو محاولة معرفة أسراره وأساطيره، أما بالنسبة لى وبعد أن عرفت أن الكتابة وليس الرسم هى طريقى، وبعد فترة من التأمل والوحدة ثم إحساسى الجارف بالحنين إلى الوطن وأنا بعيد عن نيجيريا، بدأت أتذكر تلك الحكايات والقصص ولكن برؤية جديدة وأصوات جديدة، ثم عرفت أن كل البشر لديهم ما يميزهم فى قصصهم التى يبدعونها بأنفسهم والتى كانت تطوق طفولتهم وتأثروا بها، ثم انعكست فى إبداعاتهم وهم كبار).

وهكذا يمكن القول إن أوكرى قد تأثر كثيرا بذكريات الحرب الأهلية التى حدثت فى نيجيريا وهو طفل صغير، كما كانت لفترة شبابه اليافع تأثير كبير عليه، بالإضافة إلى الفترة التى ابتعد فيها أربعمائة ميل عن عائلته فى لاجوس لتلقى تعليمه الثانوى، وقد قال فى هذا الصدد: (لقد زلزلتنى تلك التجربة).

ومما لاشك فيه أن سفره لإنجلترا للدراسة فى جامعة إيسيكس Essex قد ساعده على رؤية بلده بشكل أكثر وضوحا، حيث قوبلت أعماله الأدبية هناك بالاستحسان، غير أنه لم ينل سوى القليل من المال، حتى إنه قال ذات يوم بعد تخرجه فى الجامعة: (لقد عانيت من ضيق العيش، وتشردت فى الشوارع، ونمت فوق الأرض عند الأصدقاء، وبالتالى لم أكن قادرا على التفكير السليم، لكن كل ذلك كان جميلا وبائسا فى آن واحد، وعندما عملت مذيعا ومحررا للشعر فى مجلة غرب أفريقيا فصلونى بعد فترة؛ لأننى لم أتمكن من نشر ما يكفى من الشعر).

بدأ "بن أوكرى" قراءاته المبكرة بالأساطير اليونانية

وشكسبير وإبسن وسوفوكليس ومارك توين وبرنارد شو وتولستوى وتورجنيف وديستوفسكى، وكان حبه للقراءة هو ما جعله يذهب إلى لندن فى سن التاسعة عشرة وبرفقته روايته الأولى: (لقد رحلت إلى لندن لأن لندن بالنسبة لى هى موطن الأدب، لقد ذهبت إلى هناك حبا فى شكسبير وديكنز).

بقراءة أعمال أوكرى المتنوعة نستطيع أن نلمس بوضوح أنها أعمال أفريقية بحتة فى مادتها وروحها، غير أنه يرى غير ذلك، فيقول: (ليس للأدب وطن وإلا لأصبح شكسبير كاتبا أفريقيا؛ حيث الكثير من أعماله يمكن أن تكون أفريقية خالصة فى مضمونها وروحها، وكذلك شخصيات تورجنيف من المتسكعين فى أحياء الأقليات، وأيضا شخصيات ديكنز التى من السهل رؤيتهم على أنهم نيجيريون، أقصد القول بأن الأدب قد يأتى من مكان معين لكنه دائما يعيش فى مملكته الخاصة الفريدة).

لذلك يرى أوكرى أن الحديث عن جابرييل جارثيا ماركيز لابد وأن يقابله حديث مماثل عن تشينوا أتشيبى Chinua Achebe، كما أن التفكير فى لوركا لابد أيضا أن يستدعى وول سوينكا "Wole Soyinka" وإلا يصبح الأمر كله عبثا.

قرأت كثيرا عن "بن أوكرى"، ونظرا لاهتمامى الخاص بالأدب الأفريقى فإن محاولاتى فى اقتناء أى من أعماله وبخاصة هذه الرواية (The Famished Road) لم تتوقف، غير أن كل المحاولات باءت بالفشل، ولكن يبدو أن الدكتور جابر عصفور قد قرأ أفكارى وفاجأنى بالرواية التى قمت على الفور بترجمتها، وصدرت فى عام ٢٠٠٨ عن المركز القومى للترجمة، وأتمنى أن أكون قد أضفت شيئا ذا قيمة إلى قارئ العربية، ورصيدا هاما ضمن اهتماماتى الخاصة بالأدب الأفريقى الأسود الزاخر بالكنوز الأدبية الفريدة والمتميزة.

إنها رواية ملحمية طويلة، وكان التصدى لقراءتها ثم البدء فى ترجمتها مسئولية كبيرة وعبئا ثقيلا، لكننى أدركت -بمجرد قراءتى للصفحة الأولى- أنها مسئولية جذابة وشيقة ولن أقدر على الفكاك منها، ثم عرفت -بعد الانتهاء من ترجمتها- أنها عبء ممتع لم أشعر بمثله فى كل ما قرأت أو ترجمت من الأدب الأفريقى الأسود.

النص المراوغ فى رواية " نزهة الدلفين"
للروائى يوسف المحيميد

شوقى بدر يوسف(*)

"الحب هو شعر الحواس، ومفتاح
كل ما هو عظيم فى الحياة الإنسانية".

بلزاك

بصدور روايته الأخيرة "نزهة الدلفين" عن دار الريس للكتب ٢٠٠٦، والتى جاءت بعد مجموعتين قصصيتين هما: "ظهيرة لا مشاة لها" ١٩٨٩، و"رجفة أثوابهم البيض" ١٩٩٣، وثلاث روايات هى: "لغط موتى" ٢٠٠٣، "فخاخ الرائحة" ٢٠٠٣، "القارورة" ٢٠٠٤، يدخل الكاتب الروائى يوسف المحيميد بهذا النص تجربة ومنطقة جديدة من مناطق الإبداع، تختلف تماما عما ذهب إليه فى رواياته ونصوصه السابقة، وهى تجربة المراوغة، والتجريب فى الشكل السردى، من خلال تجسيد بنية سردية، تتكئ على رؤية شعورية تتمحور فى تجربتها حول الواقع، وفى نفس الوقت على تجربة عاطفية لاشعورية مأزومة، تعتمد على حالة من حالات الوجد والانجذاب نحو الآخر، عبر تجسيد مظهر من مظاهر الحميمية الحسية المتواجدة فى الطبيعة، أخذها الكاتب عن الحيوان البحرى المعروف باسم "الدولفين" ككيان رمزى مكثف، وشفرة خاصة وظفها بإلحاح شديد داخل نسيج النص للتعبير عن تأزمات الحياة ورعونتها، من خلال تقديم شخصيات ذات طبيعة نفسية خاصة، قدمت نفسها من خلال تعدد الأصوات، والتكنيك النفسى، عرض فيه الكاتب كثيرا من الأفكار المتسمة بالخفاء، والجرأة فى تناول مناطق مسكوت عنها، ومضمرة من النفس، فى رحلة كاشفة للذات، وتجربة فاعلة تتماهى فيها الأحداث إلى أبعد حدود التماهى، ومن خلال عاطفة حب جياشة، متقدة، شكلت المحور الرئيسى للنص. وقد جسد الكاتب هذه العاطفة عبر ثلاث شخصيات خليجية، رجلين وامرأة، جمعتهم أمكنة عديدة فى مدن عربية وأجنبية مختلفة، فى دبى، والقاهرة، ولندن، فى حالة من حالات التنقل، وضرورة خاصة من ضرورات السفر، وحضور المؤتمرات، وفى نطاق عاطفة حب مشبوبة، ومشاعر متوهجة، وأحداث رمزية طالت هذه الشخصيات الثلاث التى تمثل داخل النص مثلثا متساوى الأضلاع، كل ضلع له تجربته الخاصة المسرودة عبر واقعها الخاص، وعبر زمن راهن يغطى وجودها الذاتى والحسى، وذاكرة ذاتية نشطة تلاحقها، وتحيل إلى الماضى وقائع محددة شكلت جزءا محددا من تاريخها الاجتماعى الخاص، وحوت ما تختزنه ذاكرتها من وقائع وإحالات هى جزء من التجربة الإنسانية الفاعلة التى مرت بها هذه الشخصيات فى حياتها، وتشكلت منها شخصيتها وهويتها الثقافية والاجتماعية والعاطفية.

(*) أستاذ جامعى مصرى.

مراوغة النص

قسم الكاتب نصه الروائى إلى متواليات حكائية قصيرة تشبه إلى حد كبير تكنيك القصة القصيرة الوامضة، وضع فى كل متوالية خلاصة رؤيته تجاه واقع الشخصية فى إيقاع حكائى سريع، ورسم لكل منها ملمحا من ملامح ممارساتها فى هذا المناخ المحدد، وهو بهذه الطريقة لم يفصح عن وجود حدث رئيسى تتحلق حوله الشخصيات، إنما جاء هذا النسق من خلال مراوغة نصية، استبانت ملامحها عبر التنقل السريع بين أماكن ومدن مختلفة لتحرير التجربة من التحديدات والثوابت، وترك الحرية لذات الشخصية لتعبر عما يجول بداخلها من مشاعر، وهواجس ذاتية، حسب ما يملى عليها مناخ المكان، وخصوصية الموقف. ولاشك أن هذا التغير المكانى الذى طرحه الكاتب قد شارك مشاركة فعالة فى صنع مراوغة النص، وديناميةٍ تغيره من آن لآخر حسبما تتواجد الشخصية وترفد من ذاتها وهواجسها وبوحها الذاتى .

يبدأ النص بهذه العبارة: "كانوا ثلاثة. امرأة ورجلين.. يمشى الرجل الطويل أمامهما متغاضيا عما يحدث، بينما الرجل القصير يشبك يده بيد المرأة ويمشيان خلفه، حين يتوقف الطويل ملتفتا، مطمئنا أو سائلا، تفترق اليدان سريعا باتفاق مضمر، تهربان فزعتين كما لو كانتا طيور يحفّها الحذر، تهربان مثل دلفينين يركضان بانسياب فى بهاء الماء"[1]. بهذه العبارة التى تختزل النص بأكمله يتجسد اللقاء الذى يجمع هذه الشخصيات الثلاث فى مشهد سريع، يعبر عن عاطفة حميمية متقلبة، ومستثارة دائما على طول النص، تجمع العاطفة هذه الشخصيات فى بوتقة واحدة، تتنقل معها أينما كانوا، وأينما حلوا، وإن كانت عاطفة الحب المتقدة والمشبوبة تخص رجلا وامرأة منهم بخصوصية التوهج، كما تتجسد فى نفس الوقت فى هذا السياق، الهيئة الجسدية للرجلين، أحدهما طويل، يأخذ سمة الأب، وهو الناقد أحمد الجساسى، أحد مثقفى الخليج، والآخر قصير، يأخذ سمة مغايرة، وهو الشاعر خالد اللحيانى من المملكة العربية السعودية، والرجلان تجمعهما أواصر صداقة قوية، أما المرأة فهى آمنة المشيرى وهى كاتبة من الإمارات كما قدمها خالد إلى إحدى الشاعرات، ومنذ البداية تبدأ المراوغة النصية فى شكل هواجس، وأفكار مستثارة، تراود عقل خالد اللحيانى، وتتحرك داخله فى حالة من حالات الشك، والوساوس، والاضطراب نحو طبيعة علاقة صديقه أحمد بحبيبته آمنة، خاصة وأن هذه الهواجس يؤيدها ممارسات كل من أحمد وآمنة اللذين جلسا متجاورين فى سيارة الأجرة بطريقة متعمدة، أثناء توجههم إلى حى الحسين بالقاهرة، بينما أجبر هو على الركوب بجوار السائق . كذلك حين تسللا معا من ندوة الأتيليه أثناء إلقائه قصائده، وتركاه وحده، وهو أشد ما يكون أحوج لهما فى هذه اللحظات الحادة والمشحونة بالتوتر والقلق، مما انعكس على إلقائه الشعرى فبدا كما لو كان يطحن حجرا: "كم كان وحيدا بأناقته المفرطة وهو يقرأ قصائده على المنصة، ويبحث عن وجه حبيبته دون جدوى، حتى شعر فى لحظة حاسمة أنه يقرأ أمام مقاعد خشبية فارغة! أو ربما رأى دمى ملقاة على المقاعد جامدة لا تبتسم ولا تصفق، لا تجلس ولا تذهب. وقت أن خرج من القاعة هائما، اعترضه صحافى ليسأله سريعا عن موقفه من قصيدة النثر العربية، لكنه أزاحه عن طريقه برفق، كمن يهش طيفا لا مرئيا، وانحدر راكضا فى الشارع مضطربا، لا يرى غير ما يريد"[2]. تلك كانت مأساة خالد اللحيانى الذاتية، حساسيته المفرطة، والسقوط فى وهدة الشك، والوساوس، تجاه من يحب ومن يأمن له، صديقه الصدوق الذى يعشق دريدا، وبارت، والتفكيك، والبنيوية، والذى قال عنه أرسطو: "الصديق إنسان هو أنت إلا أنه بالشخص غيرك"، والمرأة التى اختارها لتشاركه عاطفته، ولتتجسد من خلالها المشاركة الوجدانية فى لحظات نشأة المشاعر وتناميها.

ولاشك أن نوازع الالتباس التى راودت خالد اللحيانى فى هذه المواقف الحادة والمشحونة بالتوتر والتى أطلق على واحد منها، وهو يوم ندوة الأتيليه، "الثلاثاء الأسود"، هو صلب الحدث الهلامى الذى جسده الكاتب فى هذا النص المراوغ من خلال هواجسه المرضية المأزومة، وعاطفته المتقدة، وشفرته الغرائبية الموظفة لتحرير

عاطفة الشاعر، وكبح جماحها فى رحلته الكونية، أو فى نزهته المتجددة، مع دلفينه العاشق إن صح هذا التعبير. فالمفردات والمواقف المتكررة لمشاهد عناق الأيدى، والحوارات الساعية لا إلى تثبيت الزمان الذى تلمح إليه العاطفة المشبوبة المتبادلة بين خالد وآمنة، بل إلى تفاعل شفرة الدلفين مع النفس الحائرة والحاملة لهواجسها، ونوازعها، تجاه تغريب بعض المواقف، لاستحضار التجربة بكل أبعادها، وتعقيداتها، وتداخلاتها، لا بصفتها واقعا، وإنما بصفتها صورة من الصور الذهنية المشوشة التى نبعت من الغيرة والشك والظنون المتأصلة داخل نفسية شخصية خالد اللحيانى، وهى الشخصية المستثارة دائما بفعل بعض المواقف المتفاقمة بطريقة مأزومة، والظاهرة بطريقة مرضية عبر المسار السردى للنص، ولا شك إنها كانت فى الحالتين هى المحرك للأحداث، وأن مركزية المراوغة كانت تنبع من مفردة دالة واحدة، كانت هى الأخرى المحرك والباعث على الاحتفاء بها والاتكاء عليها داخل البنية السردية . ففى سرد الذات، وهو ما ظهر واضحا جليا داخل النص، تبدو الحكاية – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف – تبدو كما لو كانت تنحو نحو الشعرية بمفهوم الذاتية، وهو ما نجح الكاتب فى التعبير عنها من خلال طرح بعض الأسئلة والهموم الفكرية وعذابات النفس وأحلامها، حيث عبّر كل من خالد وأحمد وآمنة عن همومهم الحياتية أثناء نزهتهم فى كل الأماكن التى حضروا إليها خاصة فى القاهرة . وقد منح هذا التداعى فى الخواطر لكل منهم تعددية فى أصوات التعبير عن الهموم الذاتية، وآلية فى محاكاة النفس وبحثها عن الانعتاق الدائم من كل ما مر بها، وما يراودها فى حياتها العاطفية اليومية.

التخييل وواقعية الذات

على الرغم من حالة الواقعية التى يتسم بها النص، ويرتسم حدودها، ويتفاعل مع تفاصيلها المعرفية الدقيقة من خلال الوصف المسهب لكل ما جاء فى نسيجه من أمكنة، وممارسات، ووقائع، وأساطير، وموروثات، وخبرات خاصة، طالت شخصيات الرواية الثلاث، بأبعادها النفسية والجسدية وأصداء سيرتها الذاتية، إلا أن الكاتب قد عوّل إلى البحث عن الخيالى فى الشىء الواقعى، وهذا الخيالى هو الاحتفاء بتخيل الأيدى المتشابكة لتكون كالدلفين العابث، الشبق، الباحث عن الحب والمتعة فى ذات الوقائع المراوغة التى حفل بها النص ونسيجه السردى، حيث تكررت كلمة الدلفين - كمفردة دالة بطريقة مكثفة - فى مناطق كثيرة من النص، عند التعبير عن التلاحم العاطفى والشبقى خاصة فى لقاءات كل من خالد وآمنة فى أماكن كثيرة، فى سيارة الأجرة عند ذهابهما إلى حى الحسين، عند دخول المتحف البحرى، عند خروجهما من الفندق تجاه النيل، فى سيرهما بشارع إدجوار رود بلندن، عند مشاهدتهما لفيلم تيتانك، حتى فى تراسلهما عن بُعد، كانت لكلمة الدلفين هذا المعنى الدال. وهذه الشفرة الخاصة بينهما هى محور هذا التراسل والتخاطب العاطفى، وهو الرمز الجامح والجامع لمشاعرهما المتدفقة المتقدة. وفى أماكن كثيرة، كانت أيديهما هى المتحاورة، والعابثة والمعبرة عن المراوغة، يجيدان اللعب بها، حتى فى لحظات صمتهما، كانت شبقية الصمت هى الدفقة الزاعقة خلال مواقفهما العاطفية المتواترة: "فى سيارة الضيوف جلسا معا فى المقعد الخلفى، حيث ألقى يده دون قصد فى المساحة بينهما على مرتبة الجلد داخل سيارة الكابريس الكحلى، بينما رمت دلفينها لأول مرة قرب يده، كأنما أحدهما صياد يرمى صنارته وينتظر، كانت المسافة بينهما لا تزيد عن مليمترات معدودة، أنفاس الدلافين الساخنة تفضى بشىء سرى وسحرى، كان التخاطب بينهما صامتا، فلا يعرف آنذاك إن كانت قصدت أن تجعل يدها على مسافة شهقة من يده أم لا، ولم تعرف هى أيضا إن كانت روحه قد تعلقت بعينيها أم لا، كانت اللحظة مشوشة كثيرا، ولم يجرؤ أى منهما على سحب دلفينه إلى محيطه، كما لم يجرؤ أى منهما أن يدفعه قليلا باتجاه الآخر! اللحظة آنذاك كانت صعبة، ممتعة ومؤلمة معا!"[٣]. فى هذا المقطع من النص يبرز نسق خاص رامز لعلاقة عاطفية طاغية، ومتقاربة ولكنها

فى نفس الوقت صامتة، وغير مكتملة، رمز لها الكاتب بشفرته الخاصة، الفاعلة، والمؤثرة، والحاملة لدلالة المعنى فى كل أبعادها النصية وهى كلمة "الدلفين". ولعل هذا البعد النفسى فى هذا المشهد أيضا يعطينا دلالة على عمق الرؤية التى عبر عنها الكاتب بخطاب صامت بين خالد وآمنة، وهو ما تنسحب دلالته وترتكز على هذه المفردة المتكررة، والملحة فى الحضور، حيث نجدها تتواجد فى أكثر من مشهد، وأكثر من فصل لتعبر عن الواقع الممتزج بتخييل خاص يستخدم لإبراز وجهة نظر الكاتب فى تجربته السردية، وفى التيمة الحكائية الأساسية فى النص، والمعبرة فى الاتكاء عليها عن العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة، والدليل على ذلك أن الكاتب قد صدر بها النص فى عتبته الأولى من خلال: أولا- العنوان، وثانيا- حين اجتزأ من كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" للإمام العالم زكريا القزوينى هذا المقطع وصدر به نصه الروائى: "الدلفين حيوان مبارك، إذا رآه أصحاب المركب استبشروا، وذلك أنه إذا رأى غريقا فى البحر ساقه نحو الساحل، وربما دخل تحته وحمله، وربما جعل ذنبه فى يده ليمشى به إلى الساحل، وقيل له جناحان طويلان فإذا رأى المركب تسير بقلوعها رفع جناحيه تشبيها بالمركب، وينادى، وإذا رأى غريقا قصده"(٤). لذا كان الدلفين هو الدلالة التى أراد الكاتب بها التعبير عن ماهية النص بأكمله، وبالتالى فهو من وجهة نظرنا هو البطل فى هذا النص الروائى المرواغ، وهو المحور الأساسى له، سواء جاء على شكل شفرة فاعلة داخل النص، أم جاء على شكل رمزى للأيدى الحانية العاشقة، أم على شكل شخصية عابثة لها وجودها الرمزى والمكثف للغاية على طول نسيج النص ومحاوره المختلفة . أو على شكل تفسير ذاتى عند كل شخصية، ترى دلالته الذاتية بما يحقق لها طموحاتها الخاصة.

ولا شك أن تكثيف محاورة كلمة الدلافين الرامزة لوقائع حسية، ومجازية من خلال طبيعتها الخاصة، واستخدامها داخل النص بهذه الطريقة المتكررة فى مناطق كثيرة منه، وامتداد تفاعلها مع اللغة فى أكثر من موضع، وتفاعلها مع المواقف المتوترة والمتواترة والمستثارة، له أيضا من الدلالات الجنسية والحسية ما يضع جوانب الإحساس العاطفى المتقد، والمعقد، والمتشابك فى هذا النص، موضع التساؤل حول ماهية العلاقة العاطفية التى ربطت بين الشخصيات الثلاثة، المرأة والرجلين، وهم محور النص برمته، فهذه الأيدى المتشابكة دوما، والمعطى لها مجازا تسمية الدلافين، هى كما تبدو، وكما أوضحنا، الدلالة التى يرمى إليها الكاتب، لتجسيد نصه الروائى من خلال تفاعل الحدث الهلامى، المراوغ مع الشخصية الفاعلة فى كل موقف، وفى كل لحظة تعامل من الشخصيات، من أجل الوصول بأى وسيلة إلى المتعة الحسية التى يمثلها الدلفين الصغير، أو بمعنى أدق (الأيدى) العابثة لكل من آمنة وخالد وأحمد وهم الثلاثى الفاعل فى النص، أو الشخصيات الممارسة لطبيعة المراوغة داخله. ولعل تجربة التفاعل مع الموضوع (مادة الكتابة)، ونقصد بمادة الكتابة هنا هذه الشبكة المعقدة من العلامات التى تمتزج فيها مختلف الأحاسيس، والانفعالات، والمشاعر، وما تراكمه تجربة الكاتب حول الواقع والمتخيل وهو الذى رمز لها دوما على مدار النص بالدلافين، أو الأيدى التى تعبث دائما فى المنطقة العاطفية بشطريها الحسية والوجدانية، وكما تحدث عنها فى نهاية النص بأنها الأيدى التى استخدمت فى كثير من الأمور على مر التاريخ وفى جميع التوجهات: "الأيدى ذات اللغة، الأيدى ذات التاريخ والمواقف والأسرار والكمائن، الأيدى التى تعطى وتبذل، والتى تأخذ فى الخفاء، الأيدى الحاكمة التى تدس ذريرة بيضاء سامة من الفضة فى أظفار الخدم حتى يفتّوا الرمان للضحايا، والأيدى التى تدس السم حيث أخناتون يترنح، ويد ابن ميمون التى ألفت كتابا عن السموم، ويد القاضى الفاضل التى تناولت الكتاب كهدية وترجمته، الأيدى التى تخنق وتكمم الأفواه، والتى حملت خنجرا فطعنت فى الكبد والسرّة حتى خر الجنرال الفرنسى كليبر، ويد الحلبى ذاتها التى طعنت وقد أحرقت أثناء التحقيق قبيل أن ينفق فى الخازوق .... إلخ"(٥).

وكما استخدم الكاتب الموروث المعرفى القديم فى بلورة شفرة النص، والاحتفاء بنماذج تاريخية منه، استخدم أيضا ملامح أسطورية للاحتفاء بنفس الدلالة من خلال الحكاية التى حكتها آمنة عن أمها فاطمة بأنها سحرت لأبيها حتى أحبها ولم يطق فراقها، وهام وراءها فى أماكن كثيرة ولم يعرف أحد عنه شيئا حتى الآن، وحكاية الإمبراطور الفرنسى العجوز شارلمان الذى هام حبا بفتاة ألمانية إلى حد إهمال مملكته، مما أقلق رجال البلاط حوله، وحين ماتت الفتاة، فاجأهم الإمبراطور بنقل جثمان الفتاة إلى غرفته معتزلا الحياة والناس والحكم، مما جعل كبير الأساقفة يرتاب فى الأمر، فطلب أن يفتش حجرة الإمبراطور، وعند تفتيشه جسد الفتاة الميتة عثر تحت لسانها على خاتم ثمين ذى فص غريب، وما إن احتفظ كبير الأساقفة بهذا الخاتم حتى هام به الإمبراطور حبا، الأمر الذى أحرجه أمام رجال البلاط، فقرر أن يطوّح بهذا الخاتم المسحور فى البحيرة، وفعلا ألقاه بكل قوته فى وسط البحيرة، وسرعان ما تحول عشق الإمبراطور إلى البحيرة، فظل بقية عمره لا يفارقها. كان خالد يحكى هذه الحكاية الغريبة لآمنة وهما متجاورين فى قاعة السينما بمدينة لندن وهما يمارسان الحب بواسطة دلافينيهما، بينما يشاهدان فيلم تيتانك، وفى هذه اللحظة كان يداعب خاتم آمنة ذا الفص الأزرق ويشبك أصابعه داخل أصابعها السمراء النحيلة، وفكر خالد فى أن يطلب منها أن تخلع خاتمها، ولكنه خاف أن تتكرر مأساة الإمبراطور شارلمان، ومن خلال مظاهر التخييل التى لجأ إليها الكاتب فى البنية السردية لهذه الواقعة، تنتقل فعلا لعبة الخاتم فى هواجس خالد إلى حالته الآنية، وتلبسته شخصية الإمبراطور شارلمان عاشق الخاتم، وتزاحمت نفس الافكار فى خواطره من خلال خاتم آمنة ذى الفص الأزرق الذى عشقه خالد فى هواجسه مسحورا، وتبدت نفس اللعبة عند خالد فكلما انتقل خاتم آمنة إلى شخص آخر انتقل العشق وراءه، حتى ألقى الخاتم فى مياه خليج العقبة فتسمر خالد أمام مياه الخليج يحدق فى الماء، حتى يقرر أن يعوم صوب جبال سيناء، ويغيب إلى الأبد. لقد كانت الرؤية المأزومة والمرتبطة بأصابع آمنة هى التى حركت فى عقل خالد نوازع الأسطورة، وجعلت هذه الهواجس الغريبة تتداخل مع سطوة المعنى فى تيمة غرائبية تخييلية اعتمدت على فكرة تداعى الخواطر بين ما حدث للإمبراطور شارلمان وعشقه للخاتم ذى الفص الثمين، وبين ما يمكن أن يحدث له عندما احتكت أصابعه أو دلفينه بدلفين آمنة الصغير .

الشاعرية وسلطة النص

ولعل الرواية بأبعادها التخييلية، والواقعية التى جاءت عليها، واعتمادها على شاعرية اللغة فى سردها، باعتماد الشخصيات ذاتها، الشخصية الشاعرة المتوهجة الباحثة عن الحب، والشخصية الناقدة المتوازنة فى ممارساتها، وشخصية المرأة العاشقة والمعشوقة، العائشة حقيقتها وسط هذا المناخ الصاخب الغرائبى الخاص، وسطوة المراوغة السردية داخل تجريبية النص، والمنسحبة على طبيعة الحدث الذى ليس له وجود بالمرة، والاستعاضة عنه سرديا بمراوغة الشخصيات وصخبها، والمواقف المتحلقة حول طبيعة الشخصية ذاتها، وشفرة الدلفين المفردة المركزية بغموض معناها الرمزى، وتشابك الواقعى والحلمى، وتداخل الأزمنة، وتفتيت طرائق السرد، كل هذا سمح لآلية السرد، ونسقه الخاص، بنوع من المراوغة فى النسيج العام للنص. والانتقال عبر وعى الشخصية، وانعكاس الماضى على الآنى الحاضر قد جعل الشخصية ترتد إلى ماضيها لتحديد بعض السمات والوقائع السابق حدوثها، والمرتبطة بآنية الموقف المعيش، وهو ما سمح باستخدام صوت الراوى ليحيل سردية الموقف ومراوغته إلى تجربة لها خصوصيتها، خاصة حينما نأخذ حالة مثل حالة خالد اللحيانى فى منزله فى بلدة حقل بتبوك وهو يصحح دفاتر التلاميذ بينما الخواء النفسى يسيطر على حالته، ويملأ عليه المكان والزمان، فيلجأ إلى الوهم تجاه عشقه للدلافين عله ينتشله من وهدة هذا الخواء: "كأنما الدلفين القرنفلى لمح كآبتى خلف بحر وصحراء، فانطلق فى عرض البحر، ناولنى ذيله الناعم

فأمسكت به وجذبنى إلى اليابسة، حيث الهواء والمتعة وطعم الحياة، ثم حملنى فوق ظهره الأملس، بدأ عندى طموح غريب وبحث سرى عن أسرار وخبايا الغد، أين سيمضى بى الدلفين؟ كنت أفكر، وأستعيد اللحظات الرائعة طوال الرحلات الماضية، كأنما على الدلفين أن يفرد جناحيه ويطير بى إلى الحياة والغرابة والدهشة، فأسأل نفسى هل ثمة حد للمتعة، كنت خائفا أن أبلغ هذا الحد، وأعود إلى نقطة البداية، حيث السأم والملل والضيق"[6]. وأيضا حينما نتتبع شخصية أحمد الجساسى، وسابق انكسارها سواء أثناء فترة دراسته فى الجامعة، أو انخراطه فى إحدى الجماعات الإسلامية ليصبح قياديا فيها، ثم إبعاده عن الجماعة لضبطه وهو يسمع الموسيقى، أو وهو وسط أسرته، وعلاقته بوالده المأزوم الذى قتل شقيقه الصغير أثناء تناوله الغداء لأنه تجرأ ومد يده إلى الطعام قبل يد أبيه، وشخصية أحمد الجساسى بطبيعتها الغامضة، وبتأثيرها الخاص على طبيعة النص باعتبارها الشخصية الثالثة الفاعلة والمكملة لأضلاع مثلث الشخصيات الذى يتكون منه هذا النص المراوغ، شخصية تم تجسيدها بحيث تتوافق مع طبيعة النص ذاته وآلية سطوته فى كل مراحله، فهى شخصية مراوغة هى الأخرى، تحتل مساحة ضيقة منه إلا أنها مؤثرة تأثيرا كبيرا فى بنيته السردية. وعلى الرغم من عمق المأساة التى كان يعيشها، وتحتويها هذه الشخصية إلا أن نزوعه الدائم إلى الفن والأدب قد أفقده أدوارا هامة كان من الممكن الاضطلاع بها فى مطلع حياته العملية، فقد كان يحب فيروز ويعشق الموسيقى، وهو إلى جانب ذلك يعشق النقد الحداثى منه، فهو ناقد حداثى مغرم بجاك دريدا، ورولان بارت وغيرهما من نقاد الحداثة، لذا فإن شخصيته دائما ما تكون متمردة على الأحداث وواعية ومدركة لكل كبيرة وصغيرة تحدث أمامها، ومؤولة لطبيعة الأشياء. نراه فى بداية النص يحاول أن يضع صديقه خالد فى أكثر من موضع تأزمى لمعرفته بطبيعة شخصية صديقه الحساسة، بأن يتعمد أن يجلس بجانب حبيبته آمنة، ويمسك يدها، وأن يأخذها إلى خارج قاعة الندوة التى كان يلقى فيها قصائده بأتيليه القاهرة. كان يفعل ذلك من قبيل العبث والمراوغة الذاتية، كما نكتشف أيضا فى نهاية النص أن أحمد الجساسى متزوج ولديه أولاد.

كما تكمن المراوغة التى تثيرها شاعرية اللغة أيضا داخل النص من خلال هذه العلاقة التى تربط بين الشخصيات الثلاث المتحلقة حول توجه النص نفسه، نحو هذه العلاقة الأزلية التى تربط الرجل بالمرأة، علاقة الحب بكل أبعادها العاطفية والجسدية، والتى جسدها الكاتب بمفردات تتأرجح ما بين شعرية السياق وواقعية النسق. فهذه العلاقة على اختلاف أنواعها تجمع بين الحسية والرومانسية، وبين الرمز وتداخلات الواقع، وبين سطوة العشق وقهره لمواطن كثيرة فى قلب العاشق والمعشوق، وبين هذا الصراع الداخلى الذى يدور داخل النفس من وهم وشكوك وظنون، وبين الممارسات العفوية والتلقائية المنبعثة من المرأة بطريقة قد تبدو فى بعض الأحيان مغالى فيها، خاصة إذا كانت المرأة موزعة بين رجلين ترتبط بهما معا بعلاقة حميمية، ويرمز الكاتب لهذه العلاقة بالارتباط الدائم المستمر بالدلفين، وهو الاسم المجازى الذى منحه للأيدى المتشابكة منذ بداية النص، والمتعانقة حسيا وجنسيا عبر خط رئيسى فى نسيج السرد، بحيث أصبحت ظاهرة لها خصوصيتها داخل النص يعبر بها الكاتب عن حسية الموقف، واستخدامها مجازيا وكأنها أداة من أدوات الفعل الجنسى المباشر. لذا كان الاتكاء عليها، والمغالاة فى استخدامها فى العديد من المواقف منذ عتبة النص الأولى، بدءا من العنوان ذاته والذى جاء محققا للشفرة المستخدمة، خاصة فى تفسير الموقف العام للحدث الهلامى الذى جاء دفقة واحدة فى بداية النص، ثم تتابع الأحداث الجانبية، واستخدامات لحكايات وأساطير ووقائع، هو ما جعل النص ذاته يسير على نمط واحد، ويتحلق حول كلمة واحدة، ورؤية محددة، وهى كلمة الدلفين وما يحققه الرمز، والمعنى النابع من هذه الكلمة على مستوى الفعل والتجربة العاطفية المستثارة حوله. وعلى الرغم من أيروسية الدلالة التى وظفها الكاتب داخل النص فى مواضع عديدة، إلا

أن الاحتفاء بشفرة الأيدى، والإسراف فى استخدامها بهذه الطريقة قد منح النص غرائبية فى مضمونه العام، كما أوجد ثمة طبيعة خاصة لعاطفة الحب والجنس المتولدة فيه فى آن واحد . وكما قيل حول تلازم الحب والجنس معا فى هذا الخصوص: "فليس الحب مجرد وظيفة بيولوجية تتكفل بتفسيره الغريزة الجنسية، بل هى ظاهرة إنسانية معقدة تتداخل فيها اعتبارات القيمة، والحاجة إلى التغلب على الانعزال النفسى، والرغبة فى التلاقى مع الآخر، والميل إلى الاتحاد به مع الإبقاء فى الوقت نفسه على الثنائية البيولوجية. وربما كان الخطأ الأكبر الذى يقع فيه أصحاب اللغة البيولوجية هو أنهم يخلطون بين "الحب" و"الجنس"، فى حين أن التجربة الإنسانية تشهد فى كثير من حالاتها بأنه قد يكون هناك "حب" بدون "جنس"، كما قد يكون هناك "جنس" بدون "حب""[٧]. وهذا هو ما عبرت عنه الرواية فى رؤيتها الأساسية. فخالد قد تولدت لديه الرغبة الجنسية منذ أن رأى آمنة، فانجذب إليها بفعل هذه الرغبة، وبمسايرة رغبته العاظفية تولدت معها أيضا نزعة الشك والوهم تجاه ما رآه فى طبيعتها البسيطة الخاصة المجبولة على الالتقاء بالناس وتعاملها معهم من خلال بعد أنثوى فطرى، لذا نجده وقد دخل من خلال واقعة محددة جاءت فى بداية النص فى حالة شبه مرضية، حين ساورته الظنون بأن هناك علاقة ما بين آمنة وصديقه أحمد، وأنها تخونه مع هذا الصديق لدرجة أن هذه الوساوس والهواجس سببت له حساسية طالت صديقه من ناحية، كما طالت أيضا تجربته العاطفية المتقدة من ناحية أخرى. لذا فقد كانت تجربته العاطفية الحسية بشفرتها الخاصة المتولدة من المعنى الدلالى للدلفين هى محور تفكيره، ومحور بحثه الدائم عن تأصيل العلاقة بينه وبين آمنة، عن طريق دلالة هى وإن كانت لها سطوة خاصة لديه إلا أنه يعبر عنها بهذا الدلفين الشبقى الذى يراوده فى كل وقت وحين: "ففى لندن كانت هواجسه نشطه إلى أبعد الحدود، وكان نشاط المدينة الجنسى يلاحقه أينما ذهب، فى الفندق، فى شارع إدجوار رواد، قرب مطعم بيتزاهت، بجوار كابينة الهاتف، وكان مجسم الدلفين الفضى الصغير الذى اشتراه خصيصا لآمنة هو محور تفكيره الجنسى حتى حين أخبرها به: "كانت آمنة تجاوره، وتهمس: وين غطست؟ كاد أن يقول لها، لكنه كان محاصرا بحارسين يمشيان بجواره، فقال: غطست كما يغطس أىّ دلفين فى محيطات العالم! ضحكت، وأخبرها همسا فى أذنها بالدلفين الفضى الراقد فى بحر جيبه، حتى ضحكت وهى تصرخ مبتهجة: معقول؟

تأخر خطوتين، وتآمرت هى أيضا معه، كان أخرج الدلفين الفضى من جيبه بحذر شديد، ودسه فى كفها الباردة، فى غفلة صاحبيه اللذين كانا يناقشان فساد السلطات فى العالم العربى، ضحكت وهى تخفى الدلفين القلادة فى محيط حقيبتها اليدوية السماوية""[٨].

لقد كانت الشفرة الحياتية فى المواقف المجردة، تكشف عن نفسها عند خالد اللحيانى من خلال الفعل والموقف، وهى الشفرة التى لجأ إليها ليحقق من خلالها عاطفته المستلبة، وخواءه النفسى، لذا فقد كان الفعل الحياتى المؤثر فى علاقته بآمنة يستمد طاقته من هذه الشفرة التى اختارها، ودفع بتمثالها الفضى الصغير فى يدها، فى غفلة من صاحبيه، ليكون ذلك تعبيرا حيا وصادقا عن عاطفته، فهو يريد أن يحقق لها جزءا من حلمه باستخدام الشفرة المفضلة، والرمز المعبر عن هوية العاطفة التى أرادها، وفى تأصيله لهذا المعنى الذى احتواه، كان المتخيل عنده فى صخب دائم، ثمة جرأة تنتابه، وثمة عوامل داخلية وخارجية يتم الإحاطة بها، فمنذ أن رأى آمنة لأول مرة، حين عرضت عليه مساعدتها الفورية حينما ذهب إلى الفندق ليقضى ليلته فيه، وكأن هذا الموقف قد أيقظ عاطفته المختبئة وراء آكام النفس، وأجج فيها تيارا لم يقدر على إيقافه أو التحكم فيه، وبدأ الخواء الذى كان يسيطر عليه يتلاشى، وتحل آمنة ونظرتها الساحرة محله، بكل عنفوانها وسطوتها: "كانت اللحظة الأولى لدخوله فى غرفة التنسيق للسؤال عن غرفته، حيث ثلاث نساء يجلسن على ثلاثة مكاتب متفرقة، رحبت به الكبرى بابتسامة، وأمرت الصغرى أن تهتم بموضوع الغرفة، رفعت الصغرى

"آمنة المشيرى" عينيها الساحرتين نحوه لأول مرة، وشهرت سيوف جفنيها، إذ قالت بخجل وسخاء: نخدمه بعيوننا! ها هنا ذاب قلبه الهش، وانساق خلف سحرها الغامض"[9].

وشخصية المرأة فى الرواية تبدو وكأنها شخصية ملتبسة، فثمة علاقة ما خفية تثب إلى خاطرها حينما كان يدرك أحمد الجساسى أن يدها فى يد خالد، وثمة جرأة تمنحها لنفسها للتعبير عن حقيقتها أمام هذين الرجلين. كان عشقها لخالد هو الذى يستحوذ على كل خلجاتها لكنها كانت أيضا لا تخفى إعجابها بأحمد، لذا نجد أن ثمة التباسا وتأرجحا فى عواطفها نحو الرجلين. فهى تستحوذ على الاثنين معا فى رحلتها العاطفية: "كانت آمنة تعيش مشاعر متضاربة، تحب خالد وصوته ووسامته وعشقه ودلافينه، كما تحب سمرة أحمد ووداعته ومنطقه وظرفه، فلا تعرف كيف تختار، ساعات النهار الأخير مع خالد، أم يومين رائعين مع أحمد؟ خالد الذى يمتلئ عشقا ويفرد لها حضنه ويغرى دلافينها ببحيرته الدافئة، أم أحمد الذى يتحدث بجرأة وبساطة عن الجنس، ويسألها عن حياتها الشخصية بصفاقة أحيانا، لكنه مع كل هذا المنطق والعقلانية التى يتمتع بها قد يعود فجأة إلى نقطة الصفر، إذ يتراءى له وجه زوجته وطفليه"[10]. ربما هى قد ورثت عن أمها أشياء لم تصرح بها إلا لخالد، ولكن أنوثتها كانت تتحرك فى كل الاتجاهات، حكت عن أمها وأبيها الذى لاحقها لسنوات حتى ظفر بها زوجة على زوجته الأولى أم أولاده، وحكت عن عملها بالصحافة وعن الرجال الذين أعجبوا بها: "أمها جاءت من مدينة بهلا، امرأة جميلة إلى حد أن لاحقها أبوها لسنوات، تاركا تجارته وأمواله مقتنصا مرورها من أحد شوارع مسقط حيث تأتى لزيارة أقاربها، كانت تمر كل صباح فى الساعة ذاتها، من أمام متجره هناك، يقول أولاده الكبار إنها صنعت له سحرا أسود، فهجر بيته وأولاده وزوجته الأولى، صار يلهج باسمها: فاطمة!"[11].

وفى النهاية ومع طقوس المغادرة تتبدى المتعة المجنونة، واصطدام الرغبات، والسفر المستحيل، وتتبدى تجربة العشق مع تضاريس نفسية مستمدة ومستلهمة من لقطات عديدة جسدها الكاتب فى رواية "نزهة الدلفين" فى تركيبة سردية معقدة، وفى مغامرة نصية، وذاتية مع الشخصيات الصاخبة، المتنقلة مع الزمان والمكان وعبر حدود الواقع، وبصيغة نسق تعدد الأصوات التى تعتمد فى رويها على المونولوج الداخلى والفلاش باك، والنسق المعرفى، والموروث السلفى، والأسطورى: "على مقعد خشبى بارد جلسوا أمام النيل، كان الصمت يعم المكان، وثمة إحساس غائر بالفقد، كما شجر السنط فوقهم، تتساقط الأوراق تباعا، وتنساق مذعنة أمام الريح، هكذا هم يتساقطون واحدا وحدا، فى الصباح الباكر يغادر أحمد الجساسى إلى الإسكندرية يومين، قبل أن يتابع إلى الدوحة، ثم كورقة سنط جافة تطير بعده آمنة المشيرى إلى الشارقة، وأخيرا بعد غد يكون خالد اللحيانى فى السماء ذاهبا إلى الرياض فتبوك، ومنها إلى بلدة حقل الساحلية"[12].

دراسات ومقالات

الهوامش

(١) " نزهة الدلفين "، رواية، دار الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٦ ص ٩.

(٢) الرواية ص ١٥.

(٣) الرواية ص ١٨.

(٤) الرواية ص ٧.

(٥) الرواية ص ١٣٩.

(٦) الرواية ص ٢٩.

(٧) مشكلة الحب، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠ ص٣٠.

(٨) الرواية ص ٣٩.

(٩) الرواية ص ٢٧.

(١٠) الرواية ص ٦٨.

(١١) الرواية ص ٢١.

(١٢) الرواية ص ١٤٨.

وليد منير ومسرحه الشعرى

مسرحية "عمر الخيام" نموذجا

هناء عبد الفتاح(*)

إن السؤال الجوهرى الذى يطرح نفسه علينا وعلى الحركة النقدية هو: هل مسرحنا فى حاجة إلى الشعر؟ وهل كان المسرح الشعرى زادا يتزود به المتفرج المصرى ليلقى مصيره وقدره، ويشكل رؤيته المتسمة بطابعها الشمولى، ويكتسب بذلك "مستوى" معنويا أكثر عمقا وارتباطا بالنفس؟ بينا كان المسرح النثرى يعرض الإنسان فوق الخشبة ويعبر عن طبيعية الأشياء وواقعية الحياة اليومية على المستوى الخارجى فقط؟!

فى ظنى أن المسرح الشعرى كان إنقاذا للمسرح النثرى. لقد كان المسرح الشعرى عند الشرقاوى - على سبيل المثال لا الحصر - بمثابة الجسر الواعى لكل ما خلفه لنا مسرح الستينيات من مباشرة الخطاب السياسى، لتضعنا التجربة الشعرية برمتها فى المسرح داخل أتون عالم صاف من القيم؛ وفى أدبيات جديدة تنطوى على المشاعر القومية المؤصلة للنزعة الوطنية، والراصدة للحظة التاريخية الموسومة بالبعث القومى ونهضة المشروع التنويرى.

وعلى الرغم من ذلك، فقد كان الخطأ النقدى لهذه العروض الشعرية، أنها اعتمدت فى تحليلها النقدى مبدأ الرسالة النصية الحرفية؛ الحاوية خطابها "الشعارى" المباشر؛ وأنابت الأحداث الكلمات للتعبير عنها دون تطور فى الحدث الدرامى أو فى حركتها الدرامية، دون سعى حقيقى إلى تصوير الرؤية المشهدية المستندة إلى مفردات لغة العرض المسرحى، غير المعتمدة على الكلمات، وهى لغة تتوازى فى مسيرتها اللغة المسرحية واللغة الشعرية الدرامية؛ ويتزامن إيقاعها وإيقاع الكلمات التى تفرضها أوزان الشعر الجديد داخل خبايا كلماته. وكانت هذه سقطتها الدرامية الجوهرية!

فى ظنى أن قيمة مسرح الشرقاوى الشعرى أنه لم يكن يدعى لنفسه دورا أكبر من دوره الذى تمثل فى ارتفاع مستوى "الخطاب الشعرى" فى المسرح المصرى والعربى، واعتماد مسرحة الموضوعات التاريخية فى تراثنا العربى، واستلهامه الأحداث السياسية الجارية، واعتبارها خبزنا الفكرىَّ اليومى - إن جاز لى استخدام هذا التعبير- فلقد أدت هذه المسرحيات الشعرية إلى ارتفاع درجة ذوق الجماهير الثقافى والفكرى، وأعادت اكتشاف لغتنا الجميلة وطواعيتها فى أن تكون لغة مسرح. هذا هو الدور الجوهرى الذى أتىَ به المسرح الشعرى آنذاك.

لذلك، كان صلاح عبدالصبور المنقذ المنتظر؛ ففى محاولاته المسرحية كانت دراماته الشعرية تعتمد على التزاوج ما بين دراما الكلمة، ومفردات العرض المسرحى،

(*) مخرج وناقد مسرحى.

بين مختلف الموضوعات التراثية والتاريخية (مأساة الحلاج) و(الأميرة تنتظر) وصولا إلى أحداث الواقع اليومى (مسافر ليل) و(ليلى والمجنون)، وغيرها.

كان صلاح عبدالصبور البذرة الحقيقية لربط المسرح بجذوره داخل وعى المتلقى المسرحى، وتثبيت صروح استقباله المسرحى. غدا هذا المسرح، بفضله تكثيفا للتجربة الشعرية وتوظيفا للكلمة الشعرية، وولوجها داخل اللغة الدرامية والمسرحية؛ بل محاولة تالية للبحث عن الحالة المسرحية التى تختار الموضوع المناسب، وظروفه الملائمة. وتحاول بشعر الكلمة وليس بالكلمة الشعرية أن تخلق وتعلى من مكانة الشخوص المسرحية، التى تتشكل وفقا لأبعاد درامية بعينها؛ تكسبها لحما ودما وحياة فلا تغدو مجرد كلمات جميلة متقنعة. وعلى الرغم من أن عبدالصبور كان البداية الناضجة للمسرح الشعرى المعاصر المعتمد على دراما الحدث؛ وتكوين الشخصية المسرحية؛ والصراع وحبكته؛ والرسالة المطروحة المعلنة؛ فإن كاتبنا الشاعر يتخطّى حدود هذه القوانين واللوائح الأرسطية[1]، وينتزعنا منها ليضعنا فى قلب عالم شعرى أقرب ما يكون إلى عالم ميترلنك[2]، ومناخ شيكسبيرى فاجع، وجروتسكية إليوتية[3] ساخرة.

لذلك، فمسرح عبدالصبور يحتل موقعا مسرحيا له خصوصيته داخل خريطة المسرح الشعرى المصرى والعربى. ينبغى دراسته دراسة متأنية، تحتفى به تحليلا ونقدا وتقييما، ينبع من تقديمه تقديما صحيحا فوق الخشبة، بفضل أداء ممثلين موهوبين، وتأويل مسرحى جديد، وإطار مشهدى متألق.

لقد حفر صلاح عبدالصبور بمسرحياته الشعرية المعاصرة حفرياتٍ مسرحية تضيف الكثير إلى تراث اللغة المسرحية الحديثة، والرؤية المشهدية الإخراجية، وتمنحنا زادا يدفعنا دفعا للحفاظ على مسرحنا؛ واستعادة وجوده الفاعل!

فى هذا المناخ الشعرى يبدو لنا جيل من الشعراء المسرحيين المحدثين: وليد منير - محمود نسيم - محمد سليمان وغيرهم، يقدمون لنا مسرحا شعريا يمثل الجيل الثالث من كتاب المسرح الشعرى.

تلقى هذه الدراسة ضوءا على أعمال الكاتب المسرحى الشاعر وليد منير، من منظور رؤية نقدية همها الأكبر الاهتمامُ بمفردات عروضه المسرحية على المستوى المشهدى. يشغلنى فيها - بوصفى مخرجا وناقدا - ما تخاطبنى به على مستوى القاعدة النصية، وما تستلهمه على مستوى صياغتها لفضاءاتها المسرحية.

إن مسرح وليد منير مسرح رمزى فى الأساس ولذلك، فإن العلاقة بين النص والعرض هنا لن تكون علاقة إستاتيكية جامدة؛ فالعرض الواقعى أو العرض المعتمد على الإيهام يُحِدُّ ـ كما يقول "كير إيلام" ـ من مرونة الصلة المتبادلة بين العلامات[4]. بيد أن الأمر ليس كذلك فى الدراما الشعرية الرمزية، لأن اختراق جدارَيِ الزمان والمكان المألوفين يتيح لأفق العلامات المفتوح أن يتمدَّد ويمور ويجرب شتى التفاعلات الممكنة. وهذا هو ما نراه عند "ميترلنك" مثلا.

واهتمامى بـ"مسرح وليد منير" كذلك ينبع من أننى أعتبر وجوده الشعرى مرحلة تالية لمسرح صلاح عبدالصبور، رغم تأثرات الكاتب الناقد وليد منير بمسرح هذا الرائد، الذى كتب دراسة مهمة عن مسرحه[5]، حيث نكتشف رؤية منير لمسرح عبدالصبور القائمة على الفرضية القائلة بأن الخصيصة الجوهرية فى شعر عبدالصبور خصيصة درامية فى الأساس، أى: "أن الوظيفة الدرامية هى المهيمنة (La dominate) التى تكفل بروز أحد أنساق التركيب، وهيمنتها على بقية الأنساق الأخرى فى الأثر الأدبى للفنان"[6].

ويحاول الناقد وليد منير عبر دراسته أن يجيب عن السؤال التالى:

- إلى أى مدى يكون النص الشعرى (الدرامى) موسوما بالشعرية - Poetics، مادامت الشعرية هى تمايز الفن اللغوى واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، فيما يقول ياكوبسون؟

- وإلى أى مدى يجوز لنا أن نسم النص الشعرى (الغنائى) بـ"الدرامية - Dramatic، مادام الاستثناء والتكثيف هما جوهر الدراما - فيما يقول داوش؟[7].

إن شعر صلاح عبدالصبور كله - فيما يرى أدونيس

- "مكان لمسرحة الكآبة"[٨]، أى أنه مسطح درامى زخم بالموقف، والحركة، والتوتر، والأشخاص من خلال اللغة. فهو يمثل آخر حلقات النضج الفنى فى المسرح الشعرى حتى الآن. ذلك لأن عبدالصبور كان يملك رؤية نقدية على قدر من الوضوح والتكامل للمسرح والشعر معا. كان صاحب وجهة نظر فى كليهما، وفى ارتباط كل منهما بالآخر. ولم يكتف عبدالصبور بإعلان وجهة نظره تلك حديثا أو كتابة، ولكنه سعى سعيا دائبا إلى تطبيقها إبداعا، وجمالا، وإثبات صحتها وصوابها.

ونخلص إلى أن مسرحيات عبدالصبور فى مجموعها - متفقين فى هذا مع الناقد وليد منير - قد وجدت بذورها الجنينية الأولى، وترددداتها تشكيلا ورؤية فى قصائد غنائية عديدة من شعره، مما يتيح لنا رصد أساس القيم الخلافية بين الشكلين التعبيرين، والوصول إلى أبرز المحددات الفارقة بين نظامى التشكيل اللغويين فيهما، عن طريق استقراء التجاوبات والتبادلات الإرجاعية فيما بين القصيدة والمسرحية والقيام بشرحها وتحليلها . لذا، كان صلاح عبدالصبور مرحلة متفوقة من اكتشافات المسرح الشعرى المعتمد على أدوات اللغة الشعرية الحديثة، ولقد أثر بدوره فى الجيل التالى لكتاب المسرح الشعرى، وعلى رأسهم شاعرنا المسرحى وليد منير.

بيد أن الشاعر الكاتب المسرحى وليد منير يقتحم عوالم أخرى، ويبحث عن موضوعات تهمه، وتستثيره. فى مسرحه يخلق وليد منير دراما الكلمات التى تفجر الفعل المسرحى، بل يرسم الفضاءات المسرحية، ويخلق الصورة المشهدية التى تتوافق مع شعر الكلمة، لتصوغ شعر المشهد. وكأن أبيات الشعر فى مسرحه ليست مجرد عوالم من الكلمات المغلقة على ذاتها، بل كيانات منفتحة على الرؤية البشرية، تشكلها الشخوص عندما تتحاور، وتسعى إلى اكتشاف أسرارها عندما تقع فى دائرة الأحداث. لذا، تبدو أهمية مسرح وليد منير الشعرى فى كونه محاولة جيدة تسعى سعيا حثيثا إلى ربط الكلمة الشعرية بدراما الحدث وأشكال الرؤية المشهدية.

إن عوالم مسرح وليد منير شديدة الثراء، تقع على حافة العالم الواقعى الممتزج بطابعه الميتافيزيقى/ الخيالى، الباحث عن الحقيقة من منطوقها الفلسفى، عبر منظومة من المفارقة والتجريد والعبثية . تقف تلك الخصائص فوق أرض مسرحية، لأن "دراماته" الشعرية لا تبعث الكلمات فيها الحياة فقط، بل تكون محاورها الرئيسية فضاءات المسرح التى تحتضن شعره المسرحى الحديث وتدخله فى علاقة جدلية مركبة.

فى مسرحيته الشعرية الأولى "بيت النجوم" - والتى اخترناها مثالا تطبيقيا فى هذه الدراسة عن مسرحه الشعرى - نشاهد عند وليد منير عالما مختارا له خصوصيته التراثية، حيث تدور أحداث مسرحيتنا فى أواخر القرن الحادى عشر.

يحاول وليد منير أن يوحد بين أبطاله والطبيعة، وكأن هذه الطبيعة تمثل له فضاء مسرحيا يحتوى كل شىء: البشر، الهم الإنسانى، الحب، الضعف الإنسانى.

يقول بطله "عمر الخيام" واصفا "مالك شاه"؛ ذلك الملك الذى تم اغتياله فى بدايات القرن الحادى عشر، وأحرق أعوان الملك الجديد مَرْصَد "الخيام":

عمر: مالك شاه

كم كان جميلا هذا الملكُ الغاربُ مثل

الشمس

كم كان يرى

كم كان يحب

كم كان يطيل الإصغاء إلى الملكوت ليفهم

كان أبوه صديقى

ورأيت كأنى ألمسُ فيه جبينَ أبيه

وأحس بماء الحكمة تحت لحاء

الشجرة

وينتقى الشاعر من صوره ما تكون قابلة للتشكيل فى خيال المتلقى، حيث يسقط الصورة الشاعرية على الطبيعة، ويلبسها شعورها الانفعالى وموقفه من دارمية اللحظة المشحونة بالألم. بل إن الشاعر يسعى سعيا حثيثا إلى خلق صور وتشبيهاتٍ واستعاراتٍ تقرب المتلقى من أسى اللحظة، وعظمة أثرها. يقول عمر الخيام واصفا ما حدث لصديقه الأثير:

"مالك شاه": عمر....
لمّا حدقتُ به
عريانا
مقتولا
كالطائر فى التيه
لكنى لما أمعنتُ
تأكدتُ من الطعنة
كانتْ أعمقَ من شباكٍ مفتوح

إن شخوص مسرحية "بيت النجوم": رحيم – وياسمين - ومالك شاه شخصياتٌ واقعية فى حياة "عمر الخيام"، لكنّ تناولها الشعرى يجعلنا نشعر كما لو كانت شخصياتٍ من بناتِ أفكار الشاعر "عمر الخيام"؛ فهى شخصيات أقرب ما تكون إلى الأبواق، أو الظلال، أو حتى رجع الصدى، لصوت متفردٍ يعبرُ بألمه وحزنه عن ما بداخله . فالصوت يقوم فى هذا العمل بدور "الجوقة" التى تعلّق أحيانا، وتروى أحيانا أخرى، وتربط ما بين أطراف الأحداث فى مكان تالٍ.

أما عابر السبيل - وهو الشخصية الثانية - فهو كاسمِهِ ، مجرد عابر للأحداث، مذكر بها، يربط الماضى بالحاضر، ويُرْهِصُ بالمستقبل عبر الحاضر؛ بل ويشير إلى الكارثة التى حدثت: كارثة الموت، والدمار، والضياع، ولتلك الآتية لا محالة .. فلا يبقى إلا الرحيل، الكل يرحل، وهو الوحيد المحاصر الباقى.

فالشخوص العابرة المعلقة، إنما تـقوم بتأكيد فاجعةِ المأساة، وتساند الشعورَ بالوحدة التى يختارها "الخيَّام" عن وعى وقصد. لذا، يُصْبحُ "الخيـَّام" شخصية درامية؛ يعتمد أداؤها بشكل جوهرى على طبيعة المسرح "المونودرامى" أو الصوت الواحد. كأنه يتحدث إلى نفسه دوما، فى نغمة رئيسية تتقاطع معها النغماتُ الفرعية ، فتزيد من عمق اللحظة المشحونة/ الدرامية.

وتنهض رواية الشاعر المسرحى فى اختياره لحظة "الوحدة" التى يضع فيها بطل "الخيَّام"، بحيث يبدو دافعا فى شراكها؛ فبنية "الوحدة" تطالبُ بصيغة أقرب ما تكون إلى صيغة المناجاة. لقد أتاحتْ هذه الصيغة أن يُكون الكاتبُ صوره الشعرية، عاكسة للمد الدرامى - أى الطابع الخصوصى فى مجال التعبير عن الذات. لم يعد الشعر هنا مجرد غناءٍ أو قصائد طويلة تـُغَنَّى، بقدر ما هو محاولة لتلبيس الحالة المسرحية المختارة المؤثرة ثوبها الشعرى الدرامى.

ليس ثمة مكان تقليدى فى هذه المسرحية الشعرية؛ الكل يلتقى عند "عمر الخيام"، أو يلتف المريدون/ الشباب حول عالمهم، كما تلتف الفراشة حول الضوء. يمثل "الخيام" هنا ضوء المعرفة، بحثا عن الحقيقة التى يتسابق الشباب للعثور عليها. لذلك تقترب الفراشات (الشباب) حول ضوئها (الخيام). فلا معنى للبحث عن المكان/ المنطقى، بقدر ما هو بحث عن الجوهر داخل أطلال المرصد. وهذا هو المنطق الفنى الوحيد لتبرير وحدة "الخيام" المختارة. فـ"الخيَّام" يمثل داخل المرصد إطلالة من معالم أطلاله. ويدخل الشباب/ المريدون معلقين على الأحداث، وعلى كل ما عاناه أستاذهم؛ ويعانيه الشعب من مليكهم:

وبحبس الشمس التى تضىء
فى قفص
لكى يكون المجد للظلام
فى هذا الركام من بقايا المرصد، يكتشف الطلبة مكان أستاذهم "الخيـَّام" ويتساءلون:
التلاميذ : أستاذنا عمر!
أنت هنا ؟

ويربط الشاعر الرؤية المادية بالرؤية الشمولية، شمولية المعرفة بكل ما تحمله من دلالات. وهنا يخدم الشعرُ درامية اللحظة المختارة، فتساعده بكثافة الشعر المطروح، على إنتاج معايير رمزية شديدة الدلالة والإيحاء. يسأل التلميذ الثانى:

الثانى: فكيف لم نرك؟
ويجيب الخيام:
وما لزومُ الرؤية ؟
الشمس سوف تدخلُ القفص
والليل سيـدٌ على القلوب

بيد أن الشعر فى مسرح وليد منير لا يهتم بالتفاصيل، ويغفل آلية الأحداث بمنطقها الفنى الدرامى المتعارفِ

عليه، ويكون جل اهتمامه أن تكون درامية اللحظة نابعة من شعرية الحدث، والصورة، وتراكيب الجمل نابعة من الموقف ذاته. عندما تشملُ الظلمة خلفية المسرح ليبزغ شيئا فشيئا قمرٌ مدورٌ كبير؛ فإن عمر يلقى بكتابه إلى يديه، ويرفعه إلى أعلى.. إلى تقويمه الأول.. إلى القمر:

الخيام: هاأنذا أهرب من داخلى

لكى أعود ضارعا إليك

يا قمرَ المدينةِ المغلوبة

أرصدُ تقويمكَ من جديد

وأحسبُ الأزل

هذا

أوان الحلك

كل الرياضيات

والأشعار

والفلك

علم بلا جدوى

بلا جدوى

وعندما يدخل "الخيَّـام" لجنة المرصد المتهالك الضائع وسط البقايا المتناثرة، يقول سيد الجند:

يا عمر الخيام

ادخل ما شئت الحانه

واكتب ما شئت الشعر

وتأمَّلْ

واجعلْ أيامك تورق بالخمر

وبالحوريات

لكن لا تتفلسف

لا تشرح نظرياتِك للفتيان

ولا تمكث بينهمو كى يستفتوك

وإذا أغوتك الأسفار

فسافر

....

أو تدخل أنت وقرصُ الشمسِ إلى قفصٍ واحد

....

وهكذا، يخرج قرص الشمس من بُعْدِهِ المادى، ليكتسب بُعْدا دراميا، يتأكد رويدا رويدا عند كاتبنا الشاعر/ المسرحى على مدار أحداث العمل المسرحى. ونقتحم بوصفنا متلقين أيضا - تقويم "الخيَّام"، ونتناول كلماته عبر لغة تتعامل مع هذا التقويم، بما هو أداة للزمن، للوجود، للأسرار ، للشعور بالأبدية. لذلك، يقتحم "التقويم" عالما متميزا ببعده الدرامى الجديد، ويتخذ معنىً أكثرَ رحابة. إنه يضعنا فى جوهر الزمن، يدخلنا فى أعماق الشعور بالألم الإنسانى، الذى نستشعر شعريته فى بلاغة ورقة عند وليد منير، حيث يحاور بطلنا عمر أحدَ مريديه المتبقين بعد حادث اعتقال الآخرين:

عمر: لك أن تختار

الثالث: أختارك يا أستاذى

عمر: لا...

أعنى بين الماضى والماضى

لا تخترنى

فأنا شىء آخر

الثالث: لا أفهم

عمر: إما أن تخرج من تقويم الشمس

أى تخرج من تقويمي

أو تدخل فى تقويم الدم

أىْ تدخلُ فى تقويمك

وينتقل كاتبنا المسرحى الشاعر إلى مرحلة جديدة أطلقُ عليها "مرحلة الانكشاف"، وهى لحظة درامية تنويرية، تعنى بانكشاف الحدث، وتعرية الداخل، والبحث عن الذات. وتتخلَّق لحظة درامية نادرة لا يقوم بمهمتها إلا الشعر الحديث: بتلغرافيته أحيانا، وبإجاباته عن تساؤلات تكشف، وإجابات تستجيب لما تكتشفه النفس أحيانا أخرى. لا يحدث هذا التحاور القائم على التساؤلات إلا فى المواقف الدرامية المكثفة شعرا، أو المواقف النثرية التى تخلق بتواصلها وإفرازاتها أبعادا شعرية تثرى الموقف الدرامى وتؤكده.

فى حوار لبطلنا "عمر الخيام" - فى مسرحيتنا "بيت النجوم" التى نعرض لها فى هذه الدراسة - مع أحد مريديه، وهو موضع شكوكه وريبته الدائمين فى قدرتهم على

تحوير الصدق. نشعر كأننا فى لحظة درامية انكشافية، تربط استبصار "الخيّام"؛ ووعيه بالزمن الآنى والماضى، وإرهاصه بما سيأتى، باستبصار داخلى يعى باطنَ الأحداث، ويحفر فى نفوس ذويه: كأننا مع المسيح الذى يكشف من داخله بواطِنَ حوارييه. فيرى "يهوذا" الخائنَ يشحذ مخالبه استعدادا للخيانة. ليس بإمكان لغة أخرى غير لغة الشعر التعبيرَ عن مواقف درامية كتلك:

الثالث: أستاذى

لا أفهم

عمر: فى الحالـين

أنتَ بعيدٌ عنى

الثالث: ما خنتُ أحدا

عمر: بل خنتَ حياة العالم

الثالث: أرجوك

سكين شكوكك

توجعنى

عمر: كنتُ أحس..

الثالث: بماذا؟ (لاحظ هنا تلك التساؤلاتِ المرتابة من جانب الثالث)

عمر : بك (لاحظ الإجابة التلغرافية القصيرة)

الثالث : لعيونى ؟

عمر: بمدى شوف عيونك (التأكيد من جانب المؤلف لتقويم النفس بالمعرفة بها)

الثالث : صدقنى.

لا أدرى لمَ لمْ يَرْتَـبْ فى الجند

لعلهمو لم يكترثوا بى

عمر: أوَلم يبصِرْكَ سواى؟

الثالث : نعم

محتمل.. (الوقوع فى شِبَاكِ الكلمات؛ نلاحظ هنا الإجابة المترددة تستحيل إلى إجابة قاطعة)

عمر: أوَلمْ تبصرْ نفسَكَ فى نفسك؟! (نلاحظ تزايد الأزمة الدرامية)

الثالث : أرجوك.

هنا فى هذه اللحظة الدرامية، يتمكن الكاتب المسرحى الشاعر من القبض على ذروة الحدث بعد عملية الحصار الدائمة للضحية (الثالث)، حتى يسقط سقوطا دراميا كاملا:

عمر: اسمعنى

قل لهمو إنى لن أرحل

فهنا حزنى

وطريقى

وسماواتى

وهنا قبرُ "رحيم"

هنا ذاكرتى

وبقاياى

هنا " بيتُ نجومى"

....

....

هنا الشمسُ المقتولة بين يدى "مالك شاه"

وهنا الحانة

والأسطورة

اذهب أنت مع الأيام إلى آخر أحجار الأرض.

وتصل هذه اللحظة إلى ذروتها، عندما يرسم "الخيّـام" ضحيته؛ ويتنبأ بالمصير الفاجع قبل وقوعه:

عمر: يا جاسوس القمر الخادع

لكنك لن تذهب

ستموت هنا

لن يثقوا فيك كثيرا

....

....

أدخل فى تقويمك

يا زَبَدَ الماضى

يا أسيانٌ بروحك

أدخل فى تقويمك

فى تقويم الدم

ومع أن المسرحية يمكن تقسيمها إلى مشاهد متعددة؛ فإن الكاتب يرفض تقسيما كهذا، بل يضع مشاهدها متتالية غير منفصلة. كأنها تمثل بمجموعها قصيدة طويلة واحدة؛ كل وحدة فى المسرحية داخلها تمثل مشهدا من المشاهد؛

يطرح هذا المشهد شخصية من الشخصيات؛ ضوءا يسطع فيكشف لنا الكثير من تقويم "الخيام"، ويضعنا أكثر اقترابا منه، كأن هذه المشاهد جميعها ترددادٌ لصدى شخصيته.

وينتقل الشاعر وليد منير بنا فى أرجاء مسرحيته من جانب إلى جانب آخر، يعبر عن بطله، ويقترب بنا أكثر فأكثر من أدق تفاصيل حياته ومشاعره، وروحه المثخنة بجراح لا تندمل. يأتى المشهد التالى فيرينا فيه ياسمين/ معشوقة الخيام، وكأنها تعْبُر حدود الزمن وتتخطاه، لتعيد تكوين تقويمه وفقا لزمنها الدرامى الخاص:

عمر: ياسمين

أكذب عينى أم لا

طفولة روحى

وخيمة ذاكرتى

وشراع السفينة

فى بحر أسطورتى؟

وفى تأويل جديد للشعور بدرامية الزمن - وهو البعد الجوهرى الذى تقوم عليه مسرحية "بيت النجوم" - يسعى وليد منير من جانب إلى إحداث رابطة عضوية بين أزمان شخوصه، ويقيم من جانب آخر تحاورا فيما بينها لا يعتمد على الكلمة الشعرية المكثفة، بل يستند إلى روابط درامية تصل ما بين شخوصه وتوجه مساراتها نحو "الفعل" المسرحى:

عمر: كم أحست مواقيت قلبى إيابَكِ!

ياسمين: كما قد أحستُ عبورَ الفتى حين خان

إلى ضفة الموت

عمر: قلتُ له

إنه ميت حين خان

وحذرتُه

لمْ يصدق

وها هو مات

ياسمين: نعم..............

مات....................

شاهدتُ صرخته تتدحرجُ نحوى

ولكننى مِتُّ أيضا

ولأنها ذكرياتنا، فإن الذاكرة تولد من بطن الذاكرة، وينسلخ النهار من الليل ، يُرْهِصُ الماضى بالحاضر. وتأسيسا على ذلك، فإن وليد منير يشيد عالم شخوصه، ومعماره من معمار الذكرى، والرؤية الاسترجاعية (رؤية الماضى)، ورَجْعَ الصدى المردِدَ أصداءَ الصوت، والنفس، بما يلج من الشخوص والأفعال ومشاهدَ الحياة والموت. لذلك، تشيدُ هذه الشخوص من سجايا الزمن، وتتسجَّى فى مقبرته.

ويعود وليد منير عبر هذا التأويل الدرامى إلى عنصر الزمن الذى يشغله كثيرا، لأنه زمن ممزق بعرضيته كما يقول الوجوديون، يعود إلى خلق شخوصه الواحدة تلو الأخرى: ياسمين، ورحيم، وبراءة الأحلام، وقيمة الفعل المتناقض: الحياة/ الموت، الظلمة/ النور، الشمس/ الليل:

سيد الجُند: كيف هَرَّبتُمْ الشمس من قفصى؟

أين خبأتم الليل

....

....

وفى مكان آخر:

سيد الجُند: أين خبأتَ ليلَ الملك

أعطنا ليلنا

ولتقُمْ أنتَ وحدك والشمس

فى بلدٍ

غيرِ هذى

عمر: أنا لن أقيم سوى هاهنا

وأنا لست أكذب

ولم أر ليل الملك

لم أخبئ سوى زمنى

ونبيذى

فماذا يريدون من زمنى

ونبيذى

إن المدلول القياسى للكلمة المستعملة - وفقا لميشال لوجورن – يعمل عادة، كأنه دال لمدلول ثان. ويصبح هذا المدلول الثانى لاحقا لشىء رمزى(٩). هنا، يمارس التمثيل الرمزى فاعليته الأصيلة بوصفه رحما للعلاقات الشعرية المتنوعة. وتغدو نهاية العمل المسرحى "بيت النجوم" -

عند وليد منير ـ للقارئ غير المتأمل، والمخرج المسرحى غير المتبصر - نوعا من المباشرة، وبداهة المقصد، لو أخذها مأخذ قراءتها الأولى/ الحرفية. فالكاتب المسرحى يقيم حوارا رمزيا، زاخرا بدلالته، وقيمته المعنويين (بالمعنى الشعورى):

سيد الجند: سوف أتركها (الشمس)

بين عينيك مقتولة

كالغزال

سينفجر الدم من دفء أعضائها

سوف أتركها (الشمس)

قانيا

لزجا

وستشرب حتى الثمالة

يا أيها الجند

فلتقتلوها

أغرزوا فى مفاتنها

كل ما تحملونه لها من حراب المودة

هيا..

وفى هامش من الهوامش الإخراجية، يشير الكاتب المسرحى/ الشاعر إلى الجنود الأربعة "(...)الذين عليهم الانتشار فى أرجاء الفضاء، حاملين فى أيديهم حرابا طويلة، ليطعنوا قرص الشمس؛ "فلينفجر" اللون الأحمر من القرص، ويتناثر فى خلفية المشهد". ومع ما يبدو على هذه الملاحظة الهامشية من قدر من الدلالة الأدبية (يطعنون الشمس / يتناثر اللون الأحمر / ينفجر اللون إلخ)[١٠]، فإنها تمثل للمخرج مادة تسهل له، تشكيل لوحة ضوئية تضىء سينوغرافية خشبته المسرحية، وتثريها بألوانها المتعددة ودرجاتها المتباينة، بانكسارتها وتكويناتها، التى تخلق بدورها عالما شعريا؛ يتوازى فى جماله مع عالم كلمات الشاعر المسرحى.

المسرح الشعرى، عند وليد منير، يمنح المسرح عالما جديدا يضيف إلى حركة المسرح المصرى خاصة والعربى عامة - قدرات إبداعية جديدة. فمسرح هذا الشاعر ينظر إلى الشعر باعتباره فنا دراميا، يعيد ذاكرتنا ثانية إلى أعظم فترات المسرح المصرى الشعرى: عزيز أباظة - أحمد شوقى - على أحمد باكثير (ومسرحهم الكلاسيكى)، ومسرح: عبد الرحمن الشرقاوى، صلاح عبدالصبور ـ محمد إبراهيم أبو سنة ـ محمد مهران السيد (المسرح الشعرى الحديث). لكنه ينتمى انتماءه للشعر الحديث والقصيدة الشعرية الجديدة وإلى مسرحنا الشعرى الجديد الذى يمثله وليد منير ومعه محمود نسيم ومحمد سليمان وغيرهم؛ مما يؤكد أنه حان الوقت لنستعيد النغمة الضائعة من مسرحنا، ونسترجع بعدا جوهريا قد افتقدناه فيه ألا وهو "شعر الكلمة"؛ فهو المرادف والصنو والقرين الذى يخلق شعرا دراميا آخر، لا يقل أهمية ورسوخا وهو (شعر المسرح) الصافى - ذلك المسرح الذى يرهص - بعد أن توقفت منابعه بعد رحيل رواده الأوائل - إلى نهضة مسرحية حقيقية، نحن فى حالة انتظار طويل لمخاضها ومولدها من جديد! فهل حان الوقت لنقدم مسرح وليد منير عونى بعد أن رحل عنا فجأة؟

الهوامش:

(*) هذه الدراسة جزء من دراسة طويلة كتبها كاتب هذه السطور قبل رحيل الشاعر المسرحى وليد منير. وقد راجعها بنفسه.

(١) نسبة إلى الشاعر والناقد الإغريقى أريسطوطاليس، انظر كتابه "فن الشعر".

(٢) الكاتب المسرحى النرويجى "ميترلنك" : انظر مسرحيته "العصفور الأزرق".

(٣) نسبة إلى الشاعر الإنجليزى ت . س.إليوت.

(٤) كيرا ايلام: "العلامات فى المسرح" ـ ترجمة : سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف : سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦.

(٥) وليد منير : فضاء الصوت الدرامى ، دراسة عن مسرح صلاح عبدالصبور ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٣).

(٦) المصدر السابق ، صفحات ٧ ، ٨.

(٧) المصدر نفسه ، ص٨.

(٨) أدونيس: "سياسة الشعر" ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٥ ص١٢٦.

(٩) ميشال لوجورن: "الاستعارة والمجال المرسل" ت. حلاج صليبا، منشورات عويدات، بيروت / باريس ١٩٨٨.

(١٠) وليد منير : " حفل لتتويج الدهشة ومسرحيات شعرية أخرى" من مسرحية بيت النجوم ص٣٥. سلسلة المسرح العربى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جدل الربيع وتحولات المرأة

قراءة فى ديوان (تعالى إلى نزهة فى الربيع) للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة

أحمد حسن عوض(*)

يظل الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبوسنة أحد ألمع النجوم المتلألئة فى سماء الشعر المصرى المعاصر منذ ستينيات القرن العشرين حتى الآن، عبر مسيرته الشعرية الضافية الممتدة قرابة خمسين عاما من الإخلاص والدأب والعطاء الإبداعى المتواصل شعرا ونثرا، مما مكنه من أن يكون واحدا من أهم الشعراء المعدودين الذين أثروا فى كثير من الأجيال الشعرية التى أتت بعده.

وقد أثمر توحده فى محراب الشعر وتمرسه بمسالكه الوعرة ومضايقه المراوغة عن خصوصية لغوية لا تخطئها عين الناقد البصير من حيث بناء الأسلوب وطبيعة العبارة الشعرية ونمط الإيقاع وتشكيل الصور، بل إن القارئ المتمرس يستطيع أن يميز قصائد (أبوسنة) وينسبها إليه بغير معاناة دون أن يرى توقيع الشاعر عليها. وقد كانت تلك أحد أهم ملامح الشعرية الصادقة لدى الأستاذ العقاد حين كان يقول: (والشاعر الذى لا تستطيع أن تعرفه بشعره ليس بشاعر)، فالأسلوب هو الرجل على حد قول جورج بوفون.

وتكاد تجربة (أبوسنة) الشعرية أن تكون صدى لرافدين كبيرين، كان لهما أكبر التأثير عليه هما: الرافد القومى بتجلياته السياسية والاجتماعية عبر انتماءات الشاعر الأولى، التى تجسدت فى تأثره المبكر بالمشروع القومى الذى حملته المرحلة الناصرية (ولا شك أن الإنسان فضلا عن الشاعر لا يستطيع أن ينفلت بسهولة من أمر انحيازاته الأولى).

والرافد الثانى: هو الرافد الإنسانى باتساعه الممتد الذى جعل الشاعر ينتمى إلى رحابة الفن الشعرى بوصفه معرفة نوعية خاصة، ويرتبط بمعجم الطبيعة باعتباره أفقا لتشكيل الصور والرموز، ويرفد تجربته برؤى رومانتيكية تنفتح على الفضاء الكونى الذى يبدو متواشجا مع المشهد الاجتماعى المعيش، كل ذلك ينصهر فى أتون الأنا الشاعرة القادرة على تمثل الروافد والمؤثرات وصياغتها من خلال أداء شعرى رصين، تهيمن فيه الرؤية الفردية التى تتشكل فى أطر غنائية تتوسل بالنزعة الدرامية، والسرد الحكائى والأداء التصويرى؛ لتصنع نسيجا شعريا بالغ الخصوصية، شديد الرهافة، وإن لم يخلُ أحيانا من رتابة وتقريرية، ربما كان مبعثها حرص الشاعر الكبير على همومه الإبداعية الكبرى التى تجعله أحيانا يستعير نبرة الشاعر الحكيم فى تلهفه على استخلاص العبرة، وسوق النصائح، وتقديم الأجوبة أكثر من ولعه بإثارة الأسئلة وتحفيز الأخيلة.

وسأحاول فى الأسطر القادمة إلقاء الضوء على تجربة الشاعر الأخيرة (تعالى إلى نزهة فى الربيع) وهو الديوان

(*) باحث مصرى.

الأخير لشاعرنا الكبير محمد إبراهيم أبوسنة الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٩، وقد استهله الشاعر بمقدمة نظرية سرد فيها لمحات من تجربته الشعرية، والديوان يؤكد استمرار مسيرة العطاء الشعرى الحافل، والمتأمل فى عنوانه لا يمكن أن يغض الطرف عن حضور ملمحين بارزين: الأول ملمح الطبيعة المتمثل فى مفردة الربيع، والثانى ملمح المرأة المتجسد فى ضمير المخاطبة الذى يحيل إلى الأنثى المحبوبة مما يهيئ لأفق أولى من التوقعات يشى بحضور رومانسى واعد تمارس فيه المرأة هيمنة على مستوى الخطاب الشعرى، ويظل لمعجم الطبيعة الحضور الأكبر على مستوى مفردات الديوان، وهو أمر متحقق بالفعل عند المضى فى قراءة متن الديوان ؛ لكن علينا ألا نتعجل الأحكام ونصنف الشعر تحت لافتات نقدية متسرعة، وعلينا أن نتساءل كيف تحاور شاعرنا الكبير مع الرافد الرومانسى، لذلك فإن من يقرأ القصيدة الأولى قراءة متعمقة - وهى (القصيدة/ العنوان) و(القصيدة/ المفتتح) مما يؤثر على دورها المركزى فى الدلالة عبر بنية الديوان الكلية - سيدرك أن الربيع المشار إليه فى العنوان ليس هو الربيع الرومانسى الموازى للفرح بالحياة، والانتشاء بالوجود الذى تمارس فيه الطبيعة تجلى الخصوبة الأعلى، بقدر ما هو ربيع الخلاص الذى يتوق إليه الشاعر بوصفه مجسدا للرغبة فى الانتشاء بالوجود قبل أن يفاجئه ضياع العدم.

تعالى إلى نزهة
فى الربيع
لنقطف بعض الأغانى
..... التى أوشكت أن تضيع (ص٣١)

والشاعر يمرر ذلك الإحساس عبر تيمه المرأة المخلّصة التى يمارس الشاعر نحوها فعل النجوى " تعالى" الذى ورد ثمانى مرات فى بنية القصيدة ليصبح منطلقا للمناجاة العاطفية بتموقعه المركزى فى صدر كل حركة شعرية، إذ يبدأ الشاعر فى كل شوط النداء العاطفى من جديد ليريق على التجربة ذاتها ألوانا متنوعة، لا تشى بالتعدد والاختلاف بقدر ما تشى بالتعمق والنفاذ من خلال البنية التكرارية للقصيدة الغنائية التى تهيمن فيها الأنا الشاعرة على نصها وتمنحه تماسكه البنائى المترابط ؛ لأن فعل المناجاة (تعالى) دائما ما يأتى مقرونا بالأدوات التعليلية أو التفسيرية التى تبرر فحوى " النداء العاطفى" ومبرراته الوجدانية.

تعالى لنقطف بعض الأغانى.
تعالى لنشعل نجما ثوى فى الغروب.
تعالى فلم يبق إلا المدى خاويا.
تعالى نهيئ ذكرى لقاءاتنا.
تعالى فما عاد ضوء يجىء سوى ضوء عينيك.
تعالى فما عاد حلم سواك يراود هذى الغصون.
تعالى ليضحك ورد الندى فى المدى.
تعالى فقد تتناءى الغياهب عنا.

لكنَّ ما يشعل جذوة الصراع فى النص ويمنحه نفسا دراميا فاعلا يتواشج مع النزعة الغنائية الطاغية، يكمن فى أن دعوة الفرح بالحياة تبدو مهددة دائما بنقيضها/ الموت الكامن تحت قشرة السعادة الظاهرية، التى عبثا ينشدها شاعرنا من خلال أنثاه المخلّصة.

فالأغانى مهددة بالضياع والدفء مبدد بالصقيع، والغابة مطوقة بالحصار المنيع، والأسرار العاطفية مبعثرة فى الرياح، والنجم مهدد بالثواء، والشمس محاصرة بالغروب، والجدار تملؤه الصدوع، والمدى يفزعه الخواء، والغصون يلتهمها الاصفرار، إلى آخر هذه الثنائيات التى تؤجج الصراع فى بنية القصيدة، ونستطيع أن نرى لها تجليات أخرى عبر قصائد الديوان.

وبالرغم من أن الشاعر يحاول أن يستبقى إمكانات الأمل متاحة ولو بقدر ضئيل فى خاتمة القصيدة:

تعالى فقد تتناءى
الغياهب عنا
تهيئ شمس لنا
نفسها للسطوع
ومازال لحن ترقرق
فى وردة من دمانا
ومازال عطر لدينا
يضوع (ص٣٥)

فإن الأمر يظل أشبه بحبال الأمل الواهية أو بسراب ما يلبث أن يلمع حتى ينطفئ؛ لأن الشاعر يبدو كأنه علق أقداره على خيط رفيع من ضياء على حد قول صلاح عبدالصبور فى إحدى قصائده الوجدانية المبكرة، يقول أبو سنة:

تعالى.. فما عاد ضوء

يجىء سوى ضوء

عينيك

ما عاد صبح هنا

يستطيع الطلوع (ص٣٣)

فهل يكفى ضوء عين الحبيبة لإنارة الحياة الموغلة فى القتامة والوحشة؟

إن النص الذى يبدو وكأنه يُعلى ظاهريا من قيمة المرأة المخلِّصة يغدو فى بنيته العميقة متشككا فى قدرتها الفاعلة على إيقاف نهر الانحدار المخيف نحو هوة الموت وغياهب العدم.

هل أتجاسر الآن لأقول إن (ربيع) أبوسنة يبدو مشغولا بنقيضه (الخريف)؟ ومن ثم فإن محور الاستبدال فى عنوان القصيدة يظل يمارس فاعلية أسلوبية تؤكد على مراوغة لغة الشاعر المتمرس التى تبدأ (بالإيجاب)، فإذا بها تريك وجه السلب بعد أن تمارس عمق التأمل فى النص وتعيد تأويل العنوان.

وبوسع القارئ الذى قد يتشكك فى تلك الرؤية أن يبحث عن قرائن نصية أخرى ويتأمل تجليات الربيع فى بقية قصائد الديوان.

يقول أبوسنة فى قصيدة (مرثية حلم.. مرثية غزالة) التى يتبدى عنوانها مؤكدا على الرؤية المطروحة ؛ لأن مرثية الحلم تشى - فى تقديرى الشخصى - بتشكك الشاعر فى جدوى فكرة الخلاص على يد الأنثى، ومرثية غزالة تبدو رثاء للمرأة المخلِّصة ذاتها :

وأسأل عنك الغزالات

عند الينابيع

أسأل هذا الربيع

وكان يمرر حقلا

من الورد

فوق خدودك (ص٤٠)

إن الربيع (الذى كان يمرر حقلا من الورد) لم يعد كذلك، مما يفصح عن فاعلية الزمن القارة فى بنية النص وقدرتها على تبديل الشىء واستدعاء نقيضه.

وكنت أنا فى الظلال

وما بين حزنى وحسنك

أمضى إلى قدرى فى الخريف (ص٤٠)

بحيث يبدو الخريف رمزا لسطوة القدر الذى لا راد له، وتأكيدا مباشرا على أن الربيع فى هذا الديوان لا يمكن أن يتصور بمعزل عن ضده المناوئ/ الخريف.

ولذلك فمن البدهى أن يقول أبوسنة فى قصيدته «وبحار تجرى نحو بحار»:

وربيع كنا ننتظر

لديه الحب

يجىء بلا أزهار (ص٥٠)

فبالرغم من أن الصياغة (هنا) مغرقة فى البساطة المطروقة والتداول المتاح لكنها تعكس دون أدنى مواربة – مع بقية الشواهد الشعرية – الجدل الخلاق الذى عقده الشاعر بين الربيع والخريف، بين الذبول والاخضرار، بين اليأس والرجاء، بين الوجود والعدم، بين الحياة والموت.

وكان لابد فى ضوء فكرة العلاقات - والشعر الجيد يصنع من العلاقات وليس الكلمات - أن تتأثر صورة المرأة بتبدل صورة الربيع، فالمرأة التى كان يراها الشاعر قادرة على بث الدفء ومنح الضوء – ولو على مستوى حلم الشاعر الخاص المحاط بظلال الشك – ستمر بسلسلة من التحولات فيتيقن الشاعر من كونها "عاجزة بلا حيلة"، متورطة فى ممارسة الحزن، راضخة لليأس، ضئيلة أمام المحال بعد أن ظنها سيدة النجوى وصانعة البهجة:

وأصغى لصوتك

يأتى حزينا

وكنا معا فى صهيل الأغانى

نلامس صمت الليالى

الطوال

نحس دبيب الفراق

الثقيل المفاجئ

دبيب العتاب الأخير الذى

يحرق القلبَ

نعرف أن الذى

نبتغيه المحال

ونعرف أن يدينا بلا حيلة (ص٤١)

لكنَّ علينا ألا نفرط فى ملاحقة " الرؤية " دون أن نشير ولو إلى نموذج واحد يؤشر على قدرة الشاعر الصياغية فى صناعة صور شعرية متفردة كما فى قوله (وكنا معا فى صهيل الأغانى/ نلامس صمت الليالى الطوال)، وهى صورة ممتدة تتكئ على منطق المفارقة البارعة التى يؤديها الشاعر من خلال بنية الاستعارات المكنية، فصهيل الأغانى الذى يوازى قمة الثورة العاطفية وشدة الرغبة فى التحرر عبر تفعيل طاقات الحب القصوى سينتهى إلى صمت عاجز طويل فى ليالٍ طاغية سرمدية، وكأن الشاعر يشى من طرف خفى بأن بلوغ أقصى غايات «الظاهرة» يعنى فورا الاصطدام بنقيضها، كقطعة الثلج التى إن أحكمت قبضتك عليها لا تلبث أن تستشعر قسوة الحرارة تشتعل فى يدك.

ومن يتأمل الصور الشعرية بعامة فى الديوان سيجد أنها تعمل وفقا لمنطق الانسجام مع الخطاب الكلى للشاعر، بحيث تتآزر وتتنامى لتشكل معمارا شعريا منضبطا تتخلله الرؤية الفردية للأنا الشاعرة بالرغم من تفاوت الصور بين التفرد والجدة والابتكار من ناحية، والذيوع والرتابة أو التشابه مع الإبداع السابق للشاعر من ناحية أخرى.

وإذا عدنا إلى تحولات " المرأة " سنجد صورة المرأة الخائنة بوصفها تجليا آخر يضاف إلى صورة المرأة العاهرة:

وإذا امرأة

تنكرنا

خاشعة فى حضن سوانا

تتقلد سيف الإنكار

مع ملاحظة براعة الشاعر الأسلوبية فى صنع المفارقة الأليمة بين خشوع المرأة فى حضن الآخر، مما يؤكد أنها تجترح فعل الخيانة وكأنها تمارس طقسا من طقوس العبادة المقدسة، فى الوقت الذى تتقلد فيه سيف الإنكار (رمز الحدة وشراسة المواجهة) التى تمارسها المرأة بتبجح تام.

ومن ثم كان من المنطقى أن تنهدم صورة "المرأة الجميلة" التى شادها الشاعر بخياله المجنح حين قال بعد أن حلت صورة المرأة العصرية بتناقضاتها المفزعة محل صورة المرأة الرومانسية بتهويماتها المشعة:

لماذا إذا ما ذكرتك

أبصر سربا من البجعات

التى تتنقل بين الشواطئ

تبكى

وتهفو إلى نور عينيك

عند الغروب

كأنك أنتِ

الجميلة فى السرب (ص٣٩)

بحيث يبدو حضور البجعات التى تغرد باكية قبل الرحيل الأخير رثاءً بالغ العذوبة والرقة لحلم ظل يناوش مخيلة الشاعر وإن ظل مستعصيا على التحقق.

وإذا كانت هذه الدراسة قد ركزت على حضور تيمتى "الربيع والمرأة" فى بنية الديوان، فإن هناك أمورا تستحق التأمل والمتابعة منها: جدل الشاعر مع فكرة "الزمن" بتجلياتها المتعددة وعلاقته "بالمكان" الأول/ قرية الودى، وإعادة تفسير الشاعر لمفهوم الاغتراب عبر ثنائيات (الذات والمكان) و(القرية والمدينة) دون أن ينفلت الشاعر من أسر (النوستالجيا) المؤرقة، التى تنسرب فى البنية العميقة لقصائد الديوان محدثة ترجيعا حزينا يظل كطيف الحنين الشفيف الذى يسكن ظلال الكلمات، ويشع عبر تراكيبها، وكذلك نمط الأداء الرمزى المعتمد على معجم الطبيعة -بشكل جوهرى- يسهل معه العبور من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الرمزية، فالرياح والعواصف رمز للشتات والاغتراب، والصخور رمز للعوائق، والحديقة الموحشة رمز للدنيا الغادرة..... وهكذا لا تمر تجربة التلقى "بمعاناة تأويلية" قد نرى أنها متعة الفن الحديث الآن؛ لكنها فى الوقت ذاته توسع من دوائر التلقى لتشمل غالبية القراء دون أن تظل محصورة خلف جدران النخب المثقفة.

*****

مراحل التأسيس النظرى للمعجم العربى الحديث

شريف عكاشة[*]

مقدمة

برغم التقدم الهائل الذى شهدته علوم اللسانيات بما فيها علم الدلالة وعلم دلالة الألفاظ، فما زالت صناعة المعجم أسيرة الصنعة وربيبة الحرفة، لم تشب بعد عن طوقهما وتتحلل من بيعتهما لتدخل فى ذمة علم اللغة، تنظيرا يستمد أدواته من جعبة أدوات التحليل اللسانى لمكونات النظام اللغوى صرفا وتركيبا ودلالة، وتطبيقا يعتمد نتائج هذا التحليل عند التصدى لتأليف المعجم.

لقد بات المعجم يحتل حجر الزاوية فى الدراسات اللسانية المعاصرة، بعد أن كان ينظر إليه على أنه سلة مهملات النحو ومجرد حصر للحالات الخاصة لنحو اللغة فى شكل قائمة منتهية من المفردات. ولقد ظل هذا الاعتقاد سائدا بين اللغويين حتى ظهور نظرية المعجم الذهنى فى أخريات القرن المنصرم، والتى أثبتت أن المعجم ليس هو ذلك التمثيل الاستاتيكى للحصيلة اللغوية لمستخدمى لغة ما على هيئة مجموعة من الجذاذات بين دفتى كتاب، وإنما هو مخزون متجدد من الألفاظ وأقيانوس لامتناه من المعانى والبيانات النحوية والصرفية والتركيبية المرتبطة بها داخل العقل البشرى فى نظام فريد ومهيكل، مازال علماء اللغة النفسيون والتجريبيون يعكفون على استكناه أسراره وكشف قوانينه، حيث لايبدو لنا منه سوى ذلك الناتج النهائى المتمثل فى الكلمات كمثيرات خارجية منطوقة أو مكتوبة، بينما ينطوى على معالجات وعمليات معقدة تتم داخل العقل. ولا يطمح أى قاموس ورقى مهما بلغ حجمه إلا أن يكون عينة تمثيلية للمنتج النهائى للعمليات التى تتم داخل هذا المعجم الذهنى العملاق. ولكى تكون هذه العينة دقيقة و"تمثيلية" حقا فلا بد أن يتوفر لدى مؤلف المعجم كثير من الأدوات التى تتوفر لدى منظرى المعجم الذهنى. بيد أن صانع المعجم ليست مهمته التوفر على استخدام هذه الأدوات التنظيرية؛ لأن وظيفته تطبيقية فى المقام الأول، وتتمثل فى إجادة استخدام النتائج التى يتوصل إليها المنظرون وتطويعها فى خدمة معجمه وجعله ممثلا للواقع اللغوى، كما يعكسه المعجم الذهنى، على المستويين اللفظى والدلالى والمستويات الفرعية المتصلة بهما. هذه الأدوات يجب إذا أن تكون بحوزة المنظر المعجمى، وهى تشمل كل علوم اللسانيات التى تهم المعجم. وفى الواقع فإن كل فروع اللسانيات لا تخلو من جانب أو جوانب تهم المعجم،

(*) باحث ومترجم مصرى.

إن المنظر المعجمى الذى نقصده هنا ليس هو ذلك الموثق للنظريات المتعددة فى المعجم والدلالة المعجمية قديمها وحديثها، بحيث تكون صلته باللغة العربية هى مجرد استقاء شواهد يدلل بها على صحة نظرية ما أو أخرى تخالفها، وإنما هو ذلك الذى يبدأ بالبيانات اللغوية محللا إياها تحليلا دقيقا، أى يبدأ من قاعدة الهرم، لينتهى إلى النظرية أو النظريات التى تصلح للتطبيق على النظام اللغوى الذى هو بصدد تحليله، وليس من قمة الهرم ليفرض تنظيره على كم هائل من البيانات اللغوية دون أن يحللها تحليلا قاعديا ينطلق من البيانات نفسها ويحاول استكشاف ما ينتظمها من خصائص يمكن تحزيمها وتفويئها فى حزم عامة، وأخرى خاصة، تراعى كل مستويات المعجم والعلاقات المعقدة بين هذه المستويات.

إن البيانات هى الأداة الوحيدة المشتركة بين جعبة أدوات المنظر المعجمى وصانع المعجم ، فى شكل ذخائر نصية كبرى، تمد الأول بزاد يعينه على وضع فروض نظرية تتعلق بالخصائص الدلالية والتركيبية والصرفية للكلمات، والتى لن يستطيع التحقق منها إلا بمزيد من البيانات، حتى يقف على أرضية نظرية صلبة، وتعين الثانى على ملاحظة المطرد والمهمل فى المعانى والألفاظ وما يتصل بهذا وذاك من خصائص لغوية يتعين تدوينها مع كل مدخل أووحدة معجمية فى معجمه.

إن عمل المنظر المعجمى السابق على عمل المعجمى نفسه يمكن تقسيمه إلى مرحلتين: مرحلة ما قبل التنظير، ومرحلة التنظير تمهيدا للمرحلة الأخيرة وهى مرحلة صناعة المعجم. وتنقسم كل مرحلة إلى مراحل فرعية نعرض لها فى هذا التمهيد بإيجاز، ثم نتناول كلا منها بقدر من التفصيل فى هذا العدد والأعداد القادمة، حتى ننتهى من المهمة التى نذرنا لها الجهد فى هذا المضمار.

أولا: مرحلة ما قبل التنظير

وفيها تتم دراسة ومناقشة المباحث التالية:

أ) مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب: يتصدى هذا المبحث لدراسة تطور مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب، ويتناول قضايا جوهرية مثل إدراك اللغويين العرب وصانعى المعاجم قديما وحديثا للفرق بين المقاميات pragmatics[1] والدلالة semantics فيما يخص الدلالة المعجمية.

ب) التطور الدلالى للمشتقات فى العربية: يتم التركيز فى هذا المبحث على انعكاس التطور الدلالى للمشتقات على تغير الفئة المعجمية للمشتق، وضرورة رصد المعجم لهذا التغير الدلالى- التركيبى.

ج) إعادة تصنيف أجزاء الكلم من زاوية المعجم: يتناول هذا المبحث إعادة تصنيف أجزاء الكلم من وجهة نظر الدلالة المعجمية، وليس من وجهة نظر النحو أو الصرف التقليدى الصورى.

د) علاقة المعجم بالمستويات الأخرى للغة: وهنا ندرس علاقة الدلالة المعجمية بالأبنية الصورية للغة من نحو وصرف. وتتم محاولة الإجابة عن أسئلة مثل: هل كل صيغ الجمع الممكنة للكسيم (المدخل المعجمى) تصلح لكل معانى هذا المدخل، أم أنها تتوزع على هذه المعانى بصيغ متفاوتة وفقا لأنماط وقواعد دلالية يتعين الكشف عنها؟ وما هى الكيفية التى يتم بها توزيع معانى الصيغ الصرفية على الأبنية الصرفية للمدخلات المعجمية؟

ثانيا: مرحلة التنظير

ينصب التركيز فى مرحلة التنظير على القضايا الدلالية البحتة، بعد أن نكون قد فرغنا من دراسة علاقة الدلالة بالمستويات الأخرى للغة فيما يخص المعجم، وهى تنقسم إلى ثلاثة مباحث فرعية:

١- التنظيم الدلالى: ويقصد به ترتيب المعانى الخاصة بكل مدخل معجمى على حدة حسب درجة شيوعها

واطرادها فى اللغة المستخدمة وفقا لدراسة إحصائية دقيقة لتوارد الكلمات ومعانيها فى المكانز النصية الحديثة.

٢- التغطية الدلالية: أى بحث كيفية تغطية كل المعانى الممكنة للمدخل المعجمى فى المعجم العام، بحيث لا نجد فجوات معجمية مثل تلك التى نجدها فى معاجمنا الحديثة، سواء على مستوى المدخلات أو الوحدات المعجمية.

٣- التعريف: وهنا نتصدى لقضية التعريف المعجمى ومدى دقته واستيفائه لشروط التعريف المنطقى، ومشكلات التعريف فى المعجم العربى مثل دائرية التعريف وعموميته.

وفيما يلى نتعرض بشىء من التفصيل للقضيتين الأوليين فى مرحلة ما قبل التنظير، ألا وهما: مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب، والتطور الدلالى للمشتقات فى اللغة العربية.

(أ) مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب

يجمع علماء الدلالة المعجمية على أن الكلمة بمفردها لامعنى لها. ومعنى هذا أن الكلمة تكتسب معناها من السياق الذى توجد فيه، سواء أكان سياقا لغويا أواجتماعيا أوسلوكيا أوسياق الموقف والمقام، والذى بدونه تصبح الكلمة علامة لا تشير إلى شىء سواء فى عالم الحس أو فى عالم الذهن. ولكن ما الذى يجعلنا حينما نسمع مثلا كلمة "كلب"، مجردة عن أى سياق من الأسيقة المشار إليها، يتبادر إلى أذهاننا غالبا ذلك المعنى "الشائع" للكلمة، أى: "حيوان أليف من الثدييات ينبح"، وليس "كلب" بمعنى شخص خسيس مثلا ؟ ويجيبنا علم النفس المعرفى على هذا السؤال بأن المفاهيم المجردة تتكون فى العقل من خلال ملاحظة اطراد الأمثلة فى عالم الواقع. ونظرا لأن الألفاظ هى كبسولات المفاهيم، فإنها تعمل كمثيرات تحفز المعجم الذهنى إلى استدعاء المعانى التى تتمتع بمخزون أكبر من الأمثلة والحالات فى الذاكرة. وكل مثال من هذه الأمثلة يرتبط بسياق معين يمثل صورة باهتة لموقف أو حدث أو شىء تاه فى تلافيف الذاكرة. إذا فدلالة اللفظ ماهى إلا تجريدات ذهنية يستخلصها العقل من وروده فى أسيقة عديدة، بحيث يمثل كل سياق على حدة مقاما منفصلا.

وهكذا يمكن اعتبار الدلالة هى المستوى التجريدى للمقاميات pragmatics. فإذا كانت الدلالة تعرف بأنها ما تعنيه الكلمة فى النظام اللغوى، والمقاميات ما تعنيه أنت بالكلمة فى سياق أوموقف اتصالى محدد، فإن ما تعنيه الكلمة لم يقفز إلى النظام اللغوى من فراغ، وإنما من اطراد استخدامها فى أسيقة أومقامات مختلفة، وتحويل هذا الاطراد المتكرر إلى مفهوم ثابت من خلال القدرة الفريدة للعقل البشرى على التجريد من الجزئيات. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الدلالة إن هى إلا مقاميات تم تجريدها من السياق.

وقد فطن علماء العربية الأوائل إلى هذه التفرقة الدقيقة بين الدلالة والمقاميات، فتجد الجرجانى يقول: "وأمَّا رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شِرْكٍ من المعنى فيه، وكونِه من أسبابِه ودواعيه، فلا يكاد يَعْدُو نمطا واحدا، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس فى استعمالهم، ويتداولُونه فى زمانهم ...".

وفى قول الجرجانى السابق إشارة واضحة إلى ما يسمى فى علم الدلالة بالمعنى الرسمى للكلمة formal meaning[1] أى المعنى الشائع لها فى النظام اللغوى بصرف النظر عن سياق معين، بحيث تكفى الصيغة وحدها لاستدعاء المعنى دون حاجة لسياق يزيل إبهامها نتيجة تعارف الناس على المعنى وكثرة جريانه على الألسن.

ولا نجد هذا الفهم الدقيق للفرق بين الدلالة والمقاميات والعلاقة بينهما- والذى لابد أن يقودنا إلى فهم أدق للفرق بين دلالة اللفظ ودلالة الجملة- فى الأدبيات اللغوية الحديثة لعلماء العربية. فمثلا يخلط أنيس (١٩٦٣) بين دلالة الجملة ودلالة اللفظ بجعله المعرفة المشتركة بين طرفى الاتصال لخلفيات الموقف

الاتصالى شرطا أساسيا لفهم معنى اللفظ فى السياق، دون الإشارة إلى المعنى الرسمى للفظ فى النظام المعجمى للغة والذى يساهم بنسبة كبيرة فى فهم المعنى السياقى، كما أنه يسوى بين الدلالة المعجمية والدلالة الاجتماعية، مع أن السياق الاجتماعى هو أحد الأسيقة التى يتم من خلالها استخلاص الدلالة المعجمية وتجريدها كمفهوم فى معجمنا الذهنى، أى أن الدلالة المعجمية- فى رأيه- أعم من الدلالة الاجتماعية.

وما يقوم به المعجمى هو عمل شبيه بما يقوم به العقل من استخلاص المفاهيم وتجريدها من الأمثلة والحوادث فى المقامات المختلفة. فهو يستعين بمدونة أو مكنز لغوى كبير يشمل النصوص والمشافهات التى وردت بها الكلمة فى أسيقة عديدة ومتنوعة، بحيث يستخلص أكبر قدر من معانى الكلمة التى تحقق من اطرادها وشيوعها فى المدونة التى بين يديه. إذا فالاطراد هو المحك الذى يحتكم إليه المعجمى لتدوين معنى ما على أنه أحد المعانى "الرسمية" للكلمة فى النظام اللغوى. وإذا لم يطرد هذا المعنى فى مدونة المعجمى فإن ذلك إشارة إلى أنه معنى مقامى يرتبط بسياق معين، أى بما يعنيه مستخدم معين فى موقف خاص لا ما يعنيه اللفظ فى اللغة المطردة. ومع ذلك فإن هناك حالات يتعين فيها على المعجمى رصد المعانى الجديدة حتى وإن لم تطرد ويتم تداولها على الألسنة، وذلك حينما يمثل المعنى الجديد للفظة ما مفهوما منفصلا لاعلاقة له بطيفها الدلالى، بحيث كان من الممكن أن ينفصل عن عباءة هذه اللفظة ويلبس ثوبا معجميا جديدا بفضل "اعتباطية العلامة"[٣] التى حدثنا عنها دى سوسير، كما هو الحال فى كثير من المعانى التى أضافها القرآن لألفاظ قائمة بالفعل فى النظام اللغوى ولا يربط أيا منها رابط دلالى بالمعنى أو المعانى القديمة للكلمة. مثال ذلك نجده فى كثير من المفاهيم الشرعية التى أضافها القرآن لألفاظ موجودة فى اللغة ولم تعرفها العربية قبل نزول القرآن، مثل مفهوم الكلالة أى موت المرء دون أن يكون له ولد يرثه، حيث لم يكن هذا المعنى موجودا لهذه الكلمة قبل الاستخدام القرآنى لها وإنما كانت تعنى الضعف والتعب.

ومن خلال مطالعة المعاجم القديمة يتضح لنا أن مفهومى الاطراد الدلالى والمدونة اللغوية لم يكونا غائبين عن المعجميين القدماء، فنجد صاحب لسان العرب يورد معانى محكمة للألفاظ وإن كان لا يورد كثيرا من الأمثلة والأسيقة التى استخلص منها معانيه، إلا أن مستوى التنظيم الدلالى فى معجمه يشير إلى اتباعه منهجا إمبريقيا يعتمد على الملاحظة الدقيقة لورود الألفاظ التى تحمل هذه المعانى فى الأسيقة المختلفة. وعلى عكس ابن منظور نجد أن صاحب تاج العروس يتميز بقدر كبير من الشفافية المعجمية حيث نجده يبسط أمامنا مدونته، الشفهية فى معظمها، ويعرض من خلالها الشواهد النثرية والشعرية التى استقى منها معانى الألفاظ فى معجمه. وهو يكثر من الإشارة إلى لسان العرب والثناء على صاحبه مما يعنى أنهما كانا يسيران على نفس الدرب.

وفى الوقت الراهن أصبح لدى المعجميين أدوات ومصادر للبيانات المعجمية لم تكن متاحة لدى المعجميين القدماء، لعل أهمها توفر الذخائر النصية المحوسبة التى تحوى آلاف النصوص فى مختلف مجالات الخطاب، مما يعين مؤلف المعجم على الاستخلاص الدقيق والمنظم للمعانى المختلفة للمدخل المعجمى على أسس إحصائية تركز على درجة شيوعها فى الاستخدام العام. ومع ذلك نجد أن معاجمنا الحديثة لم تستفد بعد من هذه الأدوات، فنلاحظ أنها تدرج كثيرا من المعانى التى لم تعد مطردة فى الاستخدام المعاصر والحديث ولم يعد عليها مدار الاستعمال، وبالتالى فهى إما تقع فى نطاق المعنى البراجماتى (المقامى) الذى استخلصه المعجمى بناء على سياق غير مطرد، أو تدخل فى دائرة المعانى المهجورة. وعلى سبيل المثال يورد المعجم العربى الأساسى كأحد معانى المصدر "رد" معنى الربح أو الريع، ويورد الشاهد: هذه مزرعة كثيرة

الرد، وهو معنى لا نجده فى المكانز النصية الحديثة وإنما فى المعاجم القديمة فقط.

ورغم ذلك نلاحظ التأثر بالسياق على حساب الدلالة فى المعاجم القديمة والحديثة على حد سواء، فنجد أن "تاج العروس" يذكر خمسة معان قرآنية للفعل "أخذ"، منها أخذ بمعنى "حبس" كما جاء فى سورة يوسف: "فخذ أحدنا مكانه..." (الآية ٧٩) ، فغلب المعنى السياقى المعتمد على خلفية الموقف على المعنى الرسمى المتواتر فى النظام اللغوى وهو الأخذ بمعنى الأسر، وهو الأولى هنا لأنه هو المعنى المطرد، حيث إن معنى الحبس هو تأويل ولا يدخل فى إطار الدلالة المعجمية، كما أن معنى الأسر يتفق تماما مع المعنى السياقى للفعل "أخذ" بالصيغة التى ورد بها فى الآية. ونجد شواهد كثيرة فى المكنز المعاصر تؤيد هذا الاطراد، مثل "أخذ الجيش كثيرا من الأسرى" أى أسرهم. وبالإضافة إلى ذلك، فإن معنى الأسر يقع فى نطاق الحقل الدلالى للفعل أخذ الذى يفيد التناول وانتقال الحيازة. وربما لم يكن معنى الأسر هذا متواترا فى الاستخدام القديم (وهذا أحد أوجه الإعجاز الدلالى فى القرآن لاحتوائه على معان لم تطرد إلا فى العصر الحديث، إلا أن هذا موضوع آخر)، وبهذا يكون لصاحب تاج العروس عذر فى اللجوء إلى التأويل السياقى.

إلا أننا لا نلتمس نفس العذر للمعجم الموسوعى لألفاظ القرآن الكريم الذى يسير على نهج التأويل السياقى متجاهلا الاطراد الدلالى فى اللغة، فنجده يعطى معنى الحبس للفعل "أخذ" فى الآية السابقة، وليس المعنى الأشمل وهو الأسر، كما تبين لنا. كما يظهر لنا أحد مظاهر تغليب المقام على الدلالة فى هذا المعجم عند التعرض لمعنى كلمة "خمر" فى الآية٣٧ من سورة يوسف: "...قال أحدهما إنى أرانى أعصر خمرا..."، حيث يقول صاحب المعجم إن الخمر هنا بمعنى العنب، على اعتبار أنه يعصر فيستخرج منه الخمر، فأطلق عليه خمر على سبيل المجاز. وهنا يقع المعجم فى خطأ الخلط بين نمط دلالى شائع فى كثير من اللغات وبين تأويل ما وراء لغوى لاستخدام سياقى. ويتمثل هذا النمط فى أن هناك طائفة من الأفعال تقبل أن يتناوب مفعولها بين المتأثر بالفعل patientوناتجه. فنحن نقول: حلبت الشاة وحلبت اللبن، فهل هذا يعني- قياسا على ما ورد فى معجم ألفاظ القرآن الكريم - مساواة اللبن بالشاة دلاليا أى مساواة المتأثر بالناتج، أم أن المعنى: استخرجت اللبن من الشاة بالحلب؟ ويعد هذا النمط من التناوب الدلالى للأفعال جزءا من نمط آخر أعم يتمثل فى التناوب بين الكل والجزء، وتقاس عليه أفعال مثل: عصر ونزح (نزحت الحوض ونزحت الماء) ومسح .

وبصرف النظر عن مثل هذا النوع من الأخطاء الناتجة عن عدم تعمق الأنماط الدلالية للأفعال، نخلص إلى أن علاقة المعجم بالنص لا تتمثل فى تقديم إعراب دلالى لمعانى الكلمات فى إطار عالم الخطاب الذى يخلقه النص، ولكن فى إطار النظام العام للغة وعالم الخطاب الرحب الخاص بها، فإذا لم يسعفنا هذا النظام ساعتها فقط نلجأ إلى التأويل السياقى، أى نتحول من المستوى الدلالى إلى المستوى المقامى.

(ب) دراسة التطور الدلالى للمشتقات فى العربية

تعتبر دراسة التطور الدلالى للمشتقات فى اللغة العربية خطوة أساسية فى مرحلة ما قبل التنظير للمعجم العربى الحديث. والسؤال الذى قد يتبادر إلى الذهن هو: لماذا نخص المشتقات دون غيرها بهذه الدراسة، أوليست الفئات المعجمية الأخرى مثل الأفعال والأسماء الجامدة تخضع أيضا للتطور الدلالى؟ والجواب: بالطبع تخضع كل الفئات المعجمية للتطور الدلالى ، إلا أنه من الزاوية التى ينظر منها منظر المعجم العام فإن دراسة التطور الدلالى للمشتقات هى فقط ما يهم هذا المعجم؛ لأن المشتقات هى وحدها التى تخضع للتغير فى الفئة المعجمية الخاصة بها (مثل التغير من المصدرية إلى الاسمية مثلا)، بينما لا تخضع الفئات

الأخرى لمثل هذا التحول الفئوى إذا ما طرأ تغيير على محتواها الدلالى.

إن التغير فى الفئة المعجمية هو ظاهرة يتعين على المعجم العام رصدها؛ نظرا لأن من أحد وظائفه الأساسية تحديد الفئة المعجمية للكلمة، أى جزء الكلم الخاص بها. وطالما لم يؤد التطور الدلالى إلى تغير هذه الفئة فإنه لا يهم المعجم العام وإنما يهم المعجم التاريخى الذى يعنى بتتبع التغير الدلالى الذى يطرأ على الكلمة فى مراحلها المختلفة، بينما لا يهتم المعجم العام إلا بالمرحلة النهائية.

ونضرب مثالا على التغير الدلالى الذى لا يستتبع تغيرا فى الفئة المعجمية بكلمة: "إبرة"، التى كانت تعنى أداة للحياكة، فأصبحت تعنى أى شيء يشبه الإبرة مثل إبرة الحقن وإبرة الموقد وإبرة البوصلة ...إلخ. ونمط التطور هنا هو التوسع الدلالى للمفهوم، من التركيز على الجانب الوظيفى إلى التركيز على الجانب الشكلى. ووظيفة المعجم العام هنا هى رصد المعانى الحادثة التى سيكتشفها على أية حال فى مدونته النصية، دون حاجة تنظيرية مسبقة إلى التعرف على الأنماط التاريخية التى صاحبت التطور.

أما التطور الدلالى الذى تشهده المشتقات العاملة، كالمصدر واسم الفاعل وصيغة المبالغة، فإنه يؤدى إلى تغير الفئة المعجمية من المصدرية والفاعلية الصرفة إلى الاسمية الصرفة. فمثلا نلاحظ أن كلمة "تقرير" حينما توسع مداها الدلالى عن نطاق المصدر "تقرير"، من الفعل قرر، إلى الاسم "تقرير" الذى يعنى ورقة "تحتوى على بيانات" كما فى قولك: وضعت التقرير على مكتب المدير، فإنها تكون بذلك قد اكتسبت فئة معجمية جديدة هى اسم الذات. وهى فئة يتعين على المعجم العام رصدها وتدوينها إلى جوار هذا المعنى، بينما يدون فئة "مصدر" إلى جوار المعنى المصدرى المرتبط بالفعل. ويعد نمط التطور هنا هو الانتقال من المجرد (حدث التقرير) إلى الحسى (ذات مادية). ولكى يصل منظر المعجم العام إلى هذه النتيجة فإنه يتعين عليه دراسة المراحل التى مرت بها الكلمة حتى اكتسبت هذه الفئة المعجمية الجديدة. وهو فى هذه الحالة ليس بصدد دراسة دايكرونية (تاريخية)، وإنما هى دراسة سينكرونية (وصفية) داخل كل مرحلة، بهدف الوصول إلى آخر وضع سينكرونى للكلمة.

ويجب التنبيه على أن المنظر المعجمى هنا لا يعنيه التطور الذى يحدث للمشتقات على فترات تاريخية متباعدة تكون قد اندثرت معها الفئة المعجمية الأصلية. فمثلا كلمات مثل ثلاجة ودبابة،إذا افترضنا أنها تنتمى إلى نمط تاريخى يمثل تحولا من صيغة المبالغة إلى اسم الآلة كما هو الحال فى كلمات مثل مبرد ومنشار، فإنها تندرج تحت باب التحول التاريخى الذى يهم صاحب المعجم التاريخى فقط؛ نظرا لاختفاء صيغة المبالغة تماما من تصرفها الدلالى- التركيبى، فلا يجد مؤلف المعجم العام إلا الفئة الاسمية فيدونها دون حاجة إلى جهد بحثى يفرزها عن المشتق الأصلى. والجدير بالذكر أن المشتقات، مثلها فى ذلك مثل الأسماء الجامدة، قد تشهد نوعا من التطور الدلالى غير المصحوب بتغير الفئة المعجمية، إلا أنه، كما أشرنا، ضرب من التطور لا يدخل فى مجال دراسات المعجم العام، وإنما قد يهم الباحثين فى حقل المعجم التاريخى.

وهنالك ثلاثة أنماط رئيسية للتطور الدلالى للمشتقات على هذا النحو المصحوب بتغير الفئة المعجمية، هى: التحول الدلالى، والتوسع الدلالى، والتناوب الدلالى. ويقع التحول الدلالى عندما يتم حدوث تغير فى المحتوى المفهومى للمشتق إما بإضافة عناصر جديدة للمفهوم (التخصيص)، أو بنزع عناصر مفهومية منه (التعميم)، أو من خلال إضافة سمات دلالية مغايرة لتحل محل سمات أخرى، كما هو الحال عند التحول من المجرد إلى الحسى والعكس . وفى كل الأحوال فإن التحول الدلالى يؤدى إلى إحلال المعنى الجديد محل المعنى القديم، بحيث لايبقى لهذا الأخير أى أثر فى المعجم الذهنى المعاصر لمستخدمى اللغة

دراسات ومقالات

وإن رصدته بعض المعاجم الورقية التى قد تعنى بإيراد الأصول الاشتقاقية لمعانى الألفاظ.

ومن أمثلة أسماء الفاعل التى شهدت تحولا دلاليا مصحوبا بتغير فى الفئة المعجمية من اسم الفاعل العامل إلى الاسم الصرف، كلمة "محامى"، التى كانت تشير فى الاستخدام القديم إلى أحد معنيين: (١) من حامى عن القوم أى دافع عنهم؛ و(٢) من حامى على القوم أى أكرمهم، كما نجد فى البيتين التاليين للمرقش وأبى حية على الترتيب:

(١) إنى لمن معشر أفنى أوائلهم ... قيل الكماة ألا أين المحامونا

(٢) وإن نيل منا لم نلع أن يصيبنا ... نوائب يلقين الكريم المحاميا

وبينما قد اختفى المعنى الثانى تماما من المعجم الحديث للعربية، فإن المعنى الأول قد تم تخصيصه ليصبح: "شخص يقوم بمهنة الدفاع عن المتهمين أمام القضاء"، ويحل محل المعنى العام بالإزاحة الدلالية. ومن الناحية التركيبية أصبحت كلمة "محامى" تمثل تحولا عن اسم الفاعل العامل عمل فعله إلى الاسم الصرف غير العامل، يدلنا على ذلك اختفاء الاستخدام النعتى لها كما فى "الكريم المحاميا" الذى هو سمة مميزة لاسم الفاعل وأغلب المشتقات العاملة، بينما لا يستخدم الاسم الصرف كصفة.

والتوسع الدلالى يقصد به حدوث توسع فى معنى قديم قائم بالفعل لكلمة ما، فينضاف إليه المعنى الجديد مقترنا بفئة معجمية جديدة دون أن يحل محله، كما رأينا فى حالة "تقرير".

أما التناوب الدلالى، فإنه ضرب من التطور الدلالى لا يفترض تغيرا فى المعنى يمكن رصده عبر مرحلتين زمنيتين، وإنما هو يمثل نمطا من الاستخدام المتداول فى فترة معينة، ويعتمد على تناوب ثابت فى البنية التركيبية والصرفية للكلمة فى إطار قطبية تناوبية واحدة لنفس الصيغة وفى نطاق معنى منفرد. وغالبا ما يحدث هذا التناوب على مستوى الأفعال والمشتقات.

وبالنسبة للمشتقات فإن النمط الرئيسى للتغير البنيوى التركيبى والصرفى الذى نعتبره محكا نقيس به التناوب الدلالى، هو التناوب على مستوى ثنائية المفرد والجمع، ويكون غالبا بين المصدرية والاسمية، لكنه لا يرقى لدرجة التحول نظرا لعدم مرور فترة زمنية كبيرة على حدوثه يمكن بعدها رصد هذا التناوب؛ وذلك لأن مفهومى التحول والتوسع يرتبطان بعنصر الزمن ويفترضان وجود الباحث على الأقل خارج الفترة الزمنية الأولى التى تم التحول أو التوسع ابتداء منها.

فالتناوب الدلالى إذا هو تطور دلالى يحدث فى نطاق فترة زمنية واحدة، بحيث يعيش المشتق ومناوبه الاسمى جنبا إلى جنب فى نفس الحقبة الزمنية التى يتصدى الباحث لرصدها. وهناك أنواع عديدة للتناوب الدلالى، نذكر منها: التناوب بين الحدث والذات الذى يصاحبه تناوب فى الفئة المعجمية للكلمة بين المصدرية والاسمية، ويعكس نمطا من التناوب الدلالى بين العام والخاص أو المجرد والحسى. ومن أمثلته: إفراز/إفراز (إفرازات)، إصدار/إصدار (إصدارات)، تورم/ تورمات.

ونلاحظ فى الأمثلة الثلاثة السابقة للتناوب بين الحدث والذات أن المتناوب الأول، قبل العلامة المائلة، هو مصدر يصلح لأن يعمل عمل فعله، بينما المتناوب الثانى بعد العلامة المائلة هو اسم ذات قد انقطعت صلته المباشرة بالفعل دلاليا وتركيبيا، وإن بقيت تلك الصلة الصرفية التاريخية التى يصر المعجم التقليدى دائما على إبقائها، من خلال ربط كل الكلمات حتى الأسماء الجامدة بمادة الثلاثى سواء كانت تمثل كلمة متحققة أم لا. وقد ميزنا فى الأمثلة السابقة اسم الذات عن المصدر بإيراد صيغة الجمع؛ نظرا لأن صيغة الجمع تميل إلى الدلالة على اسم الذات أكثر من المصدر فى هذا النوع من التناوب الدلالى. وتأسيسا على ما سبق سيتعين على المعجمى إدراج المعنى الاسمى لكلمة "إفراز" منفصلا عن المعنى المصدرى وأن يسم كليهما بفئة معجمية مختلفة.

والملاحظ أن بعض المعاجم الحديثة مثل المعجم العربى الأساسى تراعى هذا التناوب بين الحدث والذات، إلا أنها لا تسير على وتيرة واحدة فى كل الحالات، خاصة إذا كان التغير فى الفئة المعجمية من المشتق العامل إلى الاسم الصرف ناتجا عن أنواع أخرى من التناوبات الدلالية وأنماط فرعية أخرى للتوسع الدلالى والتحول الدلالى ناقشناها بإسهاب فى أبحاث سابقة.

نخلص مما سبق إلى أن دراسة التطور الدلالى للمشتقات على هذا النحو ستفيدنا بلا شك عند الانتقال إلى الخطوة التالية فى مرحلة ما قبل التنظير، وهى إعادة تصنيف أجزاء الكلم الخاصة بالمشتقات من وجهة نظر المعجم، وليس من وجهة نظر النحاة والصرفيين الذين يولون عناية خاصة للمستويات الصورية للغة على حساب الدلالة المعجمية.

الهوامش :

١- آثرنا كلمة "مقاميات" كمكافئ لمصطلح pragmatics على الترجمتين الشائعتين للمصطلح بين اللسانيين وهما: ذرائعية وتداولية؛ حيث إن الأولى أقرب إلى الفلسفة منها إلى علم اللغة، والثانية تشير إلى اطراد المعنى وتداوله وهو ما لا يراد بمصطلح pragmatics الذى يشير إلى دراسة المعنى الذى تكتسبه الكلمة فى سياق محدد اعتمادا على نية المستخدم فى "مقام" أو موقف اتصالى معين والعلاقة بين أطراف الاتصال.

٢ - جدير بالذكر أن "المعنى الرسمى" هو تعريب لمفهوم كل من كاتفورد وهاليداى عن formal meaning بدلا من "المعنى الصورى" أى الذى يرتبط بشبكة العلاقات الصورية بين وحدات النظام اللغوى (هاليداى:١٩٦١: ٢٤٥) على اعتبار أن المعنى المتولد عن العلاقات الشكلية بين مكونات النظام اللغوى سيكون حتما هو المعنى المتداول (الرسمى) للألفاظ، وليس المعنى السياقى.

٣ - اعتباطية العلامة عند دى سوسير هى خاصية أساسية فى اللغة وتعنى أنه لا توجد علاقة أصيلة بين شكل الكلمة أو النمط الصوتى لها ومعناها- بخلاف ما اعتقده ابن جنى مثلا من وجود تلازم بين الصوت والمعنى.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية

إبراهيم أنيس دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٦٣

ابن المبارك منتهى الطلب من أشعار العرب- الموسوعة الشاملة

ابن منظور لسان العرب- دار صادر- بيروت- الطبعة الأولى

أحمد مختار عمر المعجم الموسوعى لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته/ مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ٢٠٠٠

شريف عكاشة مظاهر التطور الدلالى فى اللغة العربية – دراسة دلالية حاسوبية، مخطوطة بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٨

عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة، موقع الوراق www.warraq.com

محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسينى تاج العروس من جواهر القاموس- موقع الوراق www.alwarraq.com

مدحت يوسف السبع المعالجة الحاسوبية للتطور الدلالى للمشتقات فى العربية، المؤتمر الثامن لهندسة اللغة، كلية الهندسة، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨

ثانيا: المصادر والمراجع الأجنبية

1- Aitchison.Jean (2003).Words in the mind.an introduction to the mental lexicon.Blackwell Publishing Ltd.

2- Cruise.DA (1986).Lexical semantics.Cambridge University Press.

3- Elman .L.Jeffrey .Trends in Cognitive Sciences Vol.8 No .7 July 2004 .

Http ://crl.ucsd.edu/~elman/Papers/elman_tics_opinions_2004.pdf.

4-Beth.Levin (1993).English Verb Classes and Alternations.Chicago University Press.

5- Murphy .Gregory L (2004). The big book of concepts.MIT Press.



فن تشكيلى

رحلة الفنان
حلمى التونى





حلمى التونى
مع أخوات نفرتارى

يعرف كل من ألم بمسيرة الفنان "حلمى التونى" وتابع تطوره الفنى؛ أنه أمام فنان حقيقى متفرد، فهو نسيج وحده فى الحركة التشكيلية المعاصرة. وليس هذا التفرد راجعا إلى ما اتجه إليه الفنان فى مرحلة سابقة، من عمل دائب واع لاستلهام الموروث الشعبى فى شتى تجلياته المرئية، مثل نقوش الحوائط بألوانها الصريحة وعفويتها التى تذكر بروح الطفولة، أو مثل الأوشام والتمائم والحلى وغيرها من الأدوات والمصنوعات الشعبية؛ ليس الموضوع أو(التيمة) هو سر تفرده، لأن غيره من الفنانين قد اتجه إلى الموضوع نفسه؛ وإنما هو الأسلوب الذى عالج به هذا الموضوع، والرؤية الفنية التى تقف وراء هذا الأسلوب.

ينظر "حلمى التونى" نحو موضوعات لوحاته، بعينين مفتوحتين على أفقين كلاهما شديد الفتنة والإغراء؛ فعين مفتوحة على الخارج، أى على الشكل المرئى للموضوع، بكل ما فيه من غنى تشكيلى مستمد من وجوده المادى المحسوس، الذى يمكن اختزاله إلى خطوط وألوان على سطح اللوحة، وعين مفتوحة على اللامرئى، على عالم الباطن، أى على أغوار النفس العميقة، بكل ما تختزنه من كنوز مجهولة، تظل محجوبة عن العين التى لا تعرف كيف تخترق إليها هذه الحجب، حجب الشكل الخارجى الظاهر؛ ولعل هذا هو ما يجعلنا نشعر عند مشاهدة أعمال "حلمى التونى"، بأننا فى حضرة الواقع (أو الطبيعة) من جهة، وفى حضرة ما وراء الطبيعة من جهة أخرى، وفى الوقت ذاته!

نحن فى حضرة الطبيعة بقوة الألوان الخام التى لا تتردد فى أن تعلن عن هويتها إلى حد الصراخ، ولا تتورع عن إثارة انتباهنا إلى حد الإغواء، ونحن فى حضرتها كذلك بقوة الخطوط، التى تنحنى وتستقيم وتتعرج، فننجذب إلى استقامتها الممشوقة، ونُفتن بانحناءاتها والتواءاتها المغرية. ونحن من جهة أخرى فى حضرة (الميتافيزيقا) أو ما بعد الطبيعة، ولكن بقوة الحضور الكلى للوحة؛ إنه حضور طاغ يأخذنا بعيدا عن الواقع الصفيق إلى عالم الحلم بكل ما فيه من بهجة وفرح، وأكاد أقول من مرح، أى بكل ما فى أعماق النفس من أشواق كامنة وآمال مؤجلة؛ ولعل هذا ما يميز بين قيمة الحلم عند "حلمى التونى"، وعند غيره من السورياليين من جهة أخرى.

لكأن "حلمى التونى" قد انشغل بالبحث فى أسرار النفس، من خلال انشغاله فى معارضه السابقة بالتيمات والموضوعات والأشياء الشعبية، ثم بمفردات الواقع الحى، منذ معرضه الأول عام ١٩٨٤، الذى جاء فى إطار جهاد الفنان للتحرر من نير الصحافة سعيا إلى حرية الفن؛ وحتى معرضه قبل الأخير: (لعب البنات وآلهة الإصلاح).

وفى المعرض الأخير: (نفرتارى وأخواتها) الذى أقيم فى ربيع هذا العام، يصوب "حلمى التونى" عينه من جديد صوب التراث، ولكنه التراث المصرى القديم هذه المرة.

ونحن نعلم كيف أن رائد النحت المصرى المعاصر "محمود مختار" كان قد وجه بصره الوجهة نفسها قبل حوالى قرن من الزمن، فأخرج لنا روائعه الخالدة، وسر خلودها هو فى أن صاحبها لم يتجه إلى النحت المصرى القديم ليقلده أو يحاكيه أو يعيد إنتاجه؛ وإنما ليستلهمه ويستنطقه، ويستخلص من قيمه الجمالية ما لا يزال قادرا على النفاذ إلى الوجدان المعاصر.

ما فعله "مختار" فى النحت، هو الذى سار عليه "التونى" فى التصوير، فى معرضه الأخير. غير أن استلهام النحت المصرى القديم أمر، واستلهام التصوير أمر آخر؛ ذلك أن التصوير المصرى القديم له أسلوب متفرد، قد لا يستريح إليه الذوق المعاصر الذى ألف المنظور وبدأ يتواءم مع التجريد وما بعده من أعمال الاتجاهات الطليعية المعاصرة، فكيف به إذا واجه معرضا معاصرا يعود بذاكرته الجمالية إلى آلاف مضت من السنين؟!

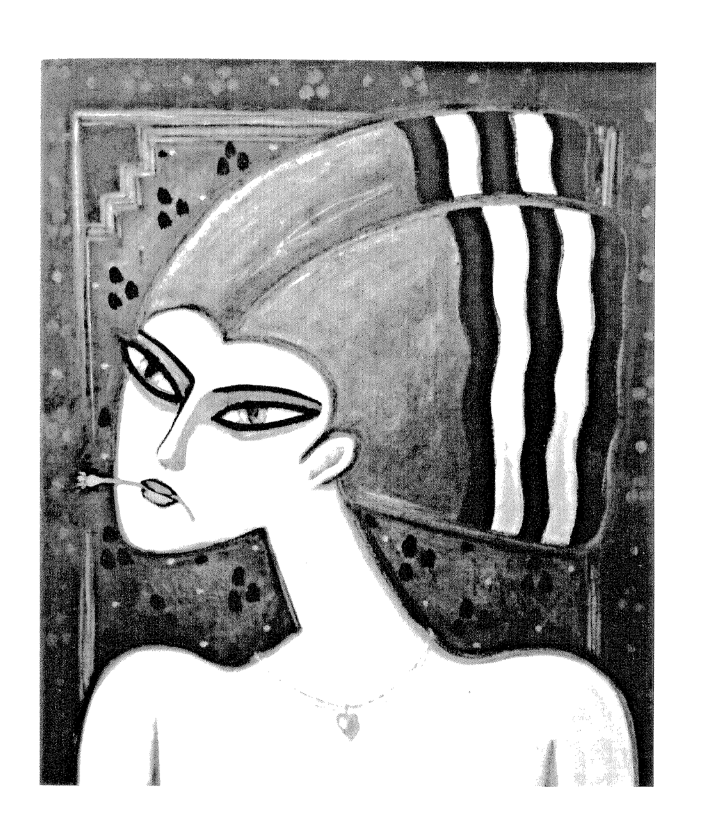
لم يكن المصور المصرى القديم يجهل قواعد المنظور، ولكنه كان يتجاهلها، وكان لا يصور الواقع أو ينقله كما هو، فعالم اللوحة عنده شيء، وعالم الواقع شيء آخر؛ ولذا فقد كان يستعين بخياله إذا ما أعوزه العون، وكثيرا ما كان يعوزه! إذ ما الذى كان يمكن أن يسعفه فى عالم الواقع إذا ما أراد تصوير الإله أو غيره من كائنات عالم الغيب؟! لا شيء طبعا! ولهذا لجأ فى تمثيل الآلهة نحتا أو تصويرا، إلى ابتكار كائنات غير واقعية ركبها غالبا من جسم الإنسان مع رأس أحد الطيور أو الحيوانات، أو العكس فى أحيان قليلة: رأس الإنسان مع جسم الحيوان، (أبو الهول مثلا). ويمكن أن يدخل هذا الأسلوب فى باب الفن الرمزى، وقد حاول "حلمى التونى" أن يستلهمه فى معرضه قبل الأخير، فتخيل آلهة الإصلاح بجسم آدمى ورأس (شاكوش) أو مطرقة!

وهو فى معرضه الجديد (نفرتارى وأخواتها)، يعود بقوة إلى القيم الجمالية التى انفرد بها التصوير المصرى القديم؛ فقد أراد الفنان المصرى القديم أن يتبع النموذج الجمالى المتخيل، مع علمه أنه بهذا سوف يتنكر للواقع. إن أجمل مشهد للوجه هو المشهد الجانبى (البروفيل) وأجمل مشهد للصدر هو المشهد الأمامى، أما القدمان فأجمل ما تكونان عليه فى الصورة هو المشهد الجانبى؛ ولهذا فقد جاء تصوير الأشخاص والكائنات عامة فى مصر القديمة، بحيث يجمع مظاهر الجمال الجزئى هذه معا فى الصورة الواحدة، فترى إلى صورة الشخص وقد اتخذ وجهه وضعا جانبيا، بينما صدره فى وضع المواجهة، وقدماه فى وضع جانبى! ومع أننا نعلم أن ما نراه فى اللوحة يجافى الواقع، إلا أننا نحس بالمتعة الجمالية، وبقوة الفن الذى يستطيع أن يخاطبنا بلغة الجمال، لا بلغة الحياة اليومية.

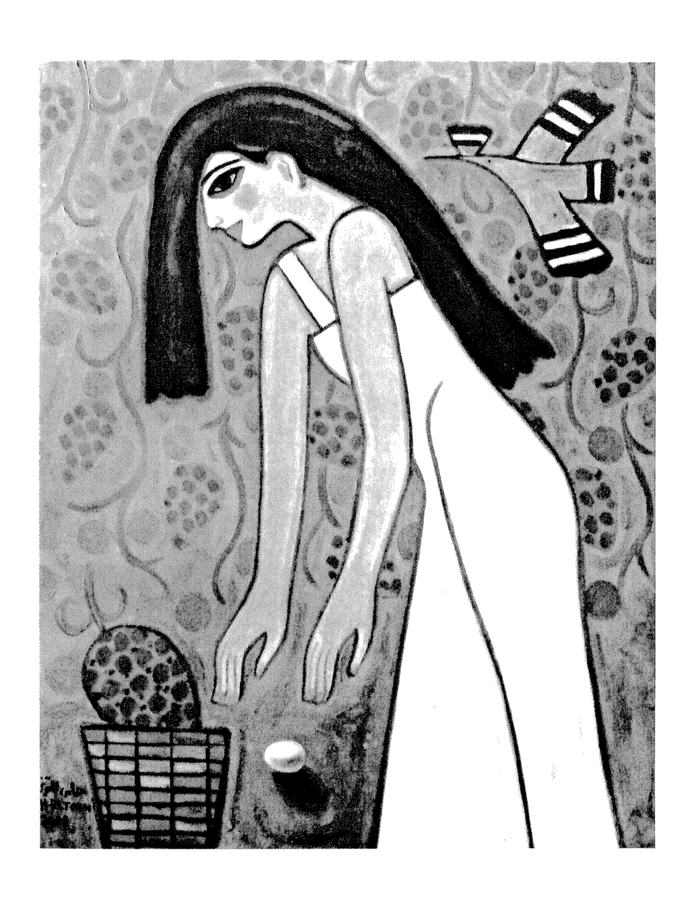
لقد استلهم "حلمى التونى" هذا الجمال القديم، من غير أن يقع فى محاكاته؛ فهو أول من يعلم أنه وقد نأى بنفسه عن الانبهار بالتقاليع الطليعية وما بعد الحداثية الآتية من الغرب؛ فليس أمامه إلا أن ينظر إلى التراث إذا نظر، ولكن من موقف الند، من موقف الابن الذى لا يريد أن يكون أقل من أبيه!

نحن فى هذا المعرض لا نكتشف وجها جديدا من وجوه "حلمى التونى" الإبداعية فحسب، بل نحس وكأننا نكتشف من جديد وفى الوقت نفسه، جمال الفن المصرى القديم.

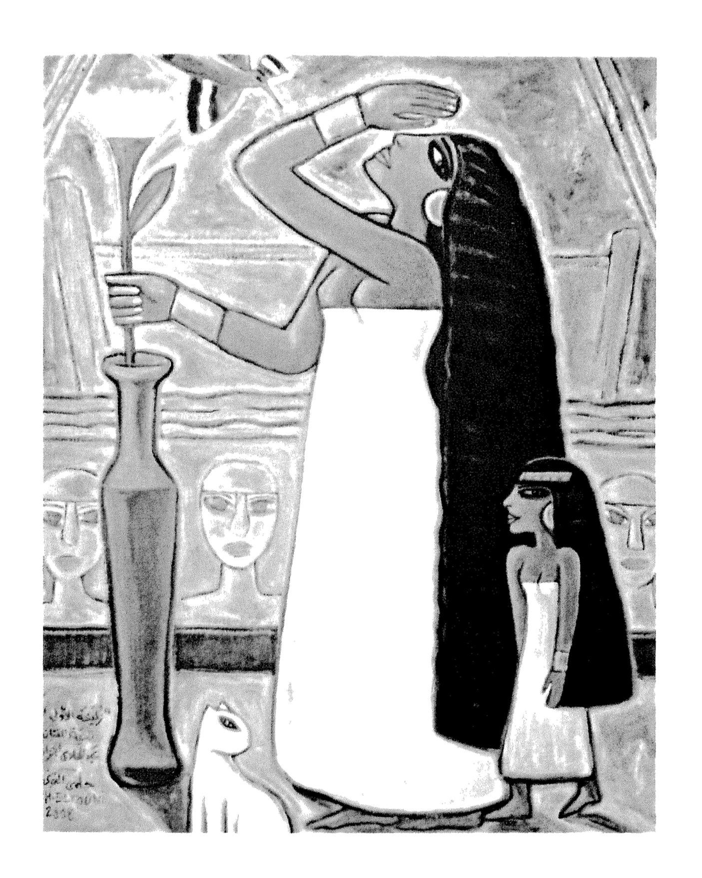
ح.ط

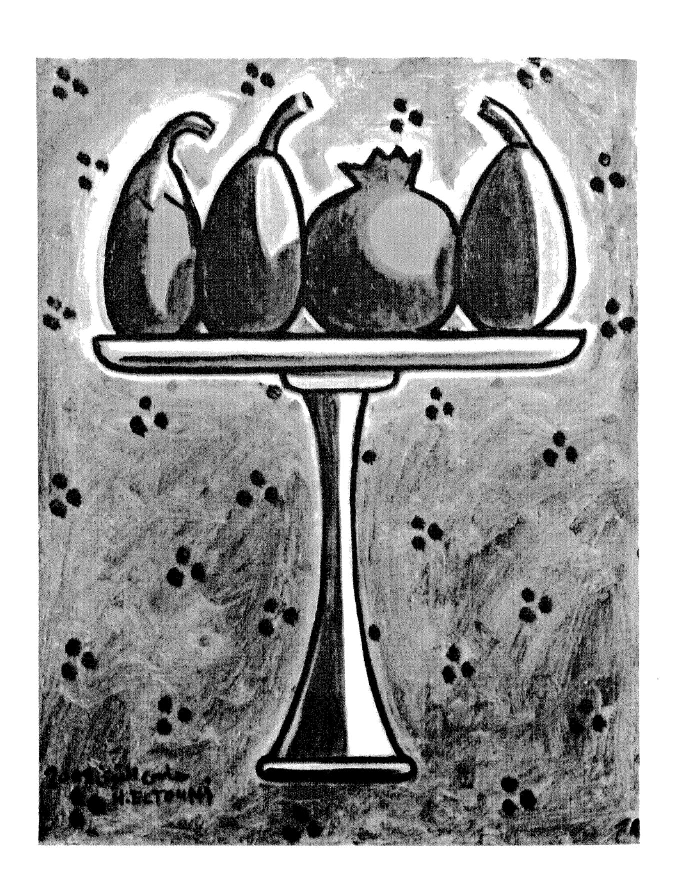








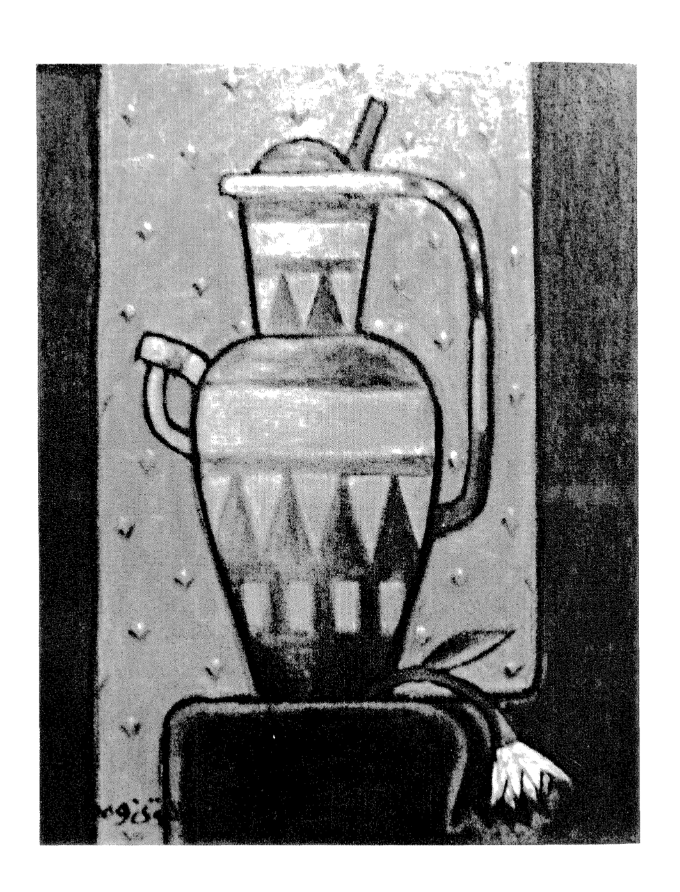


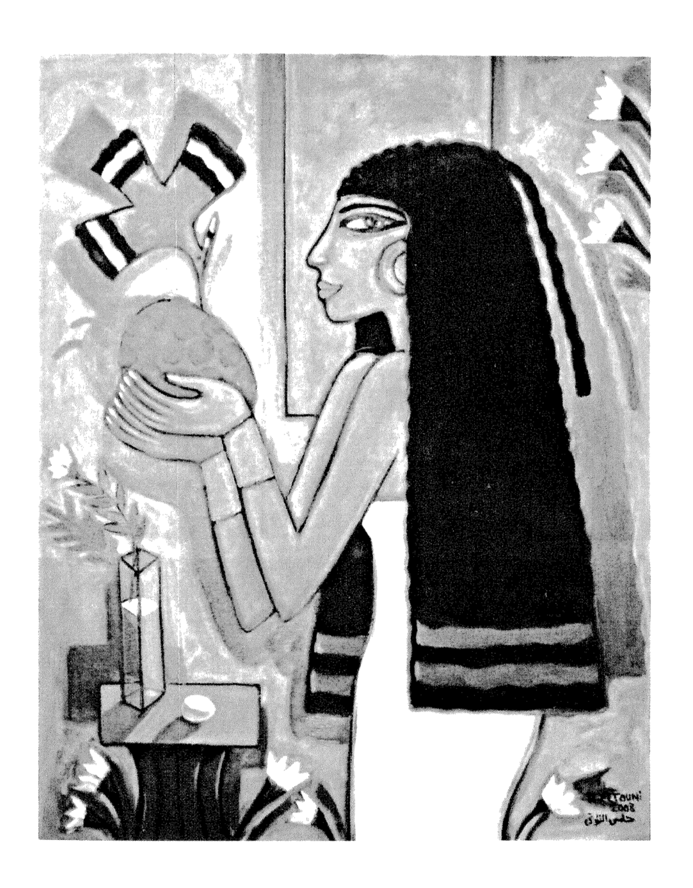

H.ELTOUNI

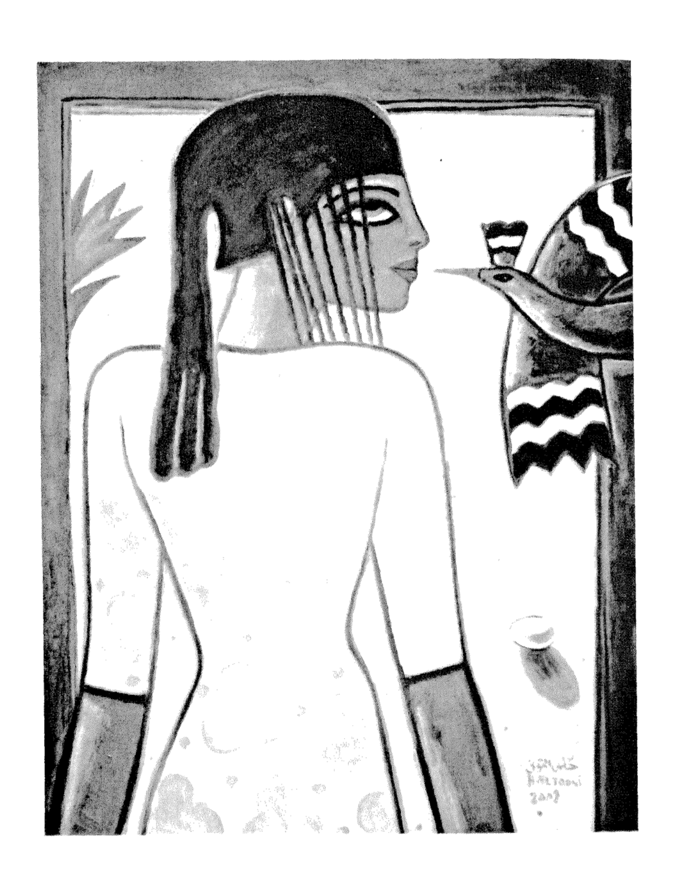


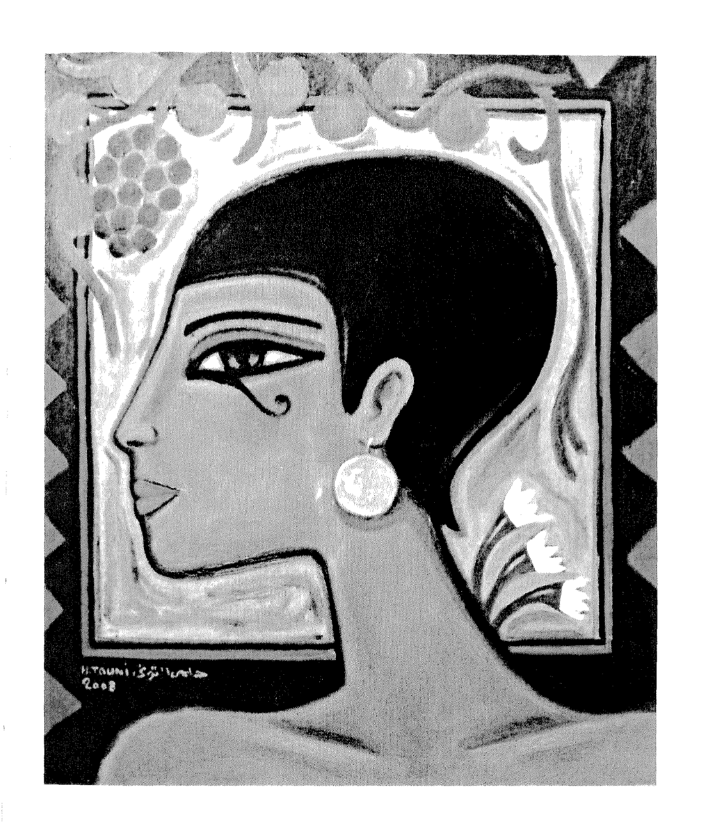

حلمي التوني ٢٠١٠
H-ELTOUNY

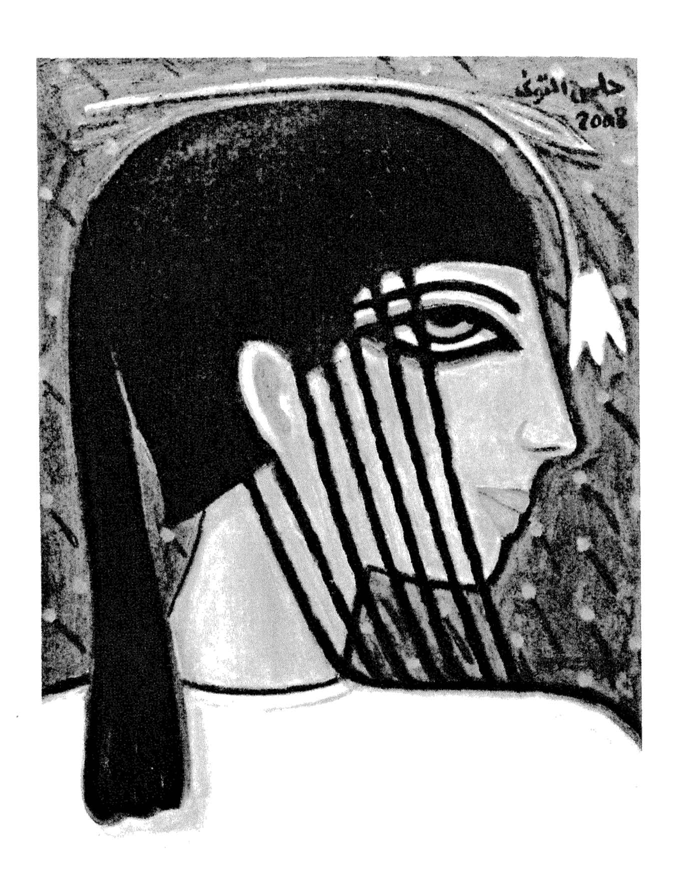

حلمي التوني
2009
H.ELTOUNI




2008
حلمي التوني




H.TOUNI
2008


حلمي التوني
2008



ملف العدد

عبد الغفار مكاوى
محمود رجب
عبد المنعم تليمة
أحمد عبدالمعطى حجازى
عبد الرشيد الصادق
سعيد توفيق
مجدى الجزيرى
عبد المنعم رمضان
محمود نسيم
طلعت رضوان
عطيات أبو السعود
نجاح محسن
غادة الريدى



فؤاد زكريا
هذا الفيلسوف الحر

لا شك فى أن أعمال المفكر الكبير "فؤاد زكريا" تمثل إضافة حقيقية كبرى إلى تيار التنوير فى الفكر العربى المعاصر؛ هى إضافة بالمعيارين الكمى والكيفى معا، كما أنها تنسحب على ما ألفه من كتب وما دبجه من مقالات، انسحابها على ما ترجمه من نصوص ودراسات فلسفية سدت جميعها فراغا هائلا فى المكتبة الفلسفية العربية.

إن ما كتبه "فؤاد زكريا" يكاد يغطى سائر الميادين الفلسفية الكبرى، فمن نظرية المعرفة إلى الأخلاق، ومن فلسفة الفن وعلم الجمال إلى فلسفة العلم، ومن هذين إلى أهم قضايا الفلسفة المعاصرة وأبرز أعلامها؛ وهذه السمة الموسوعية كانت قد راودت "عبد الرحمن بدوى" من قبل، بل وحركته فى مشروعاته المتشعبة ما بين تأليف وترجمة وتحقيق؛ كما كانت هى حلم الراحل "زكريا إبراهيم" صاحب سلسلة (مشكلات فلسفية) وسلسلة (عبقريات فلسفية)؛ غير أن إضافة "فؤاد زكريا" تتجاوز الجانب الموسوعى بطابعه الكمى والتعليمى، إلى أفق أرحب وأعمق؛ ولأنه كان قد حدد أهدافه منذ البداية، فقد جاء كل إنجاز من كتاباته وترجماته، بمثابة خطوة تقترب به من بلوغ الهدف المنشود.

هذا الهدف الأسمى الذى وضعه "فؤاد زكريا" نصب عينيه طوال الوقت، هو توجيه الفلسفة من أجل إحياء مشروع النهضة المتعثر، الذى بدأ على أيدى الرواد منذ أوائل القرن الماضى. وإذا كان ذلك المشروع قد قام على تخليص الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية من سيطرة عقلية القرون الوسطى، بقيمها البالية التى أدت إلى التخلف ومكنت للخرافة وبررت الاستبداد؛ فليس هناك ما هو أقدر من الفلسفة على استنهاض العقول لتجاوز تلك المحنة الحضارية، وليس هناك من هو أقدر من الفيلسوف الحر على القتال من أجل تحقيق ذلك الهدف.

"فؤاد زكريا" هو هذا الفيلسوف الحر، وصفة الحرية تتسع هنا لتشمل سائر المجالات الإنسانية، فهى حرية بالمعنى السياسى حين يقف صاحبها فى وجه الحكام الطغاة، وهى حرية بالمعنى الاجتماعى حين يختار الانتصار لقيمة الفرد فى مواجهة روح القطيع، وهى كذلك بالمعنى الدينى، حين يقدم على مقاومة التعصب وتكفير أصحاب العقائد الأخرى، إلى آخر ما يشيعه ويدعو له دعاة هذا العصر ومشايخه؛ ثم هى حرية فكرية بالمعنى الفلسفى الشامل، حين ينذر صاحبها نفسه للوقوف فى صف العقل لا المذهب أيا كان؛ فالعقل وحده هو الذى يهدينا إلى أن الحقيقة لا يحتكرها مذهب دون غيره ولا فريق دون آخر.

وهذا الملف عن الفيلسوف الحر "فؤاد زكريا"، ليس مجرد تحية واجبة فى وقت تتنكر فيه حياتنا الثقافية لأهم رموزها، وتتجاهل الكبار ليعيث الصغار فسادا فى الأرض! هذا الملف هو فى الأساس دعوة للاعتزاز بالقيمة والدفاع عن المبدأ، وبعد ذلك كله وقبله هو اعتداد بالعقل الحر ممثلا فى واحد من أهم حراسه.

ح. ط.

فؤاد زكريا "منارة للعقل والتنوير والحرية"

عبد الغفار مكاوى(*)

العقل النقدى:

النقد هو روح الفلسفة وقلبها النابض، وهو الباعث الأساسى لتحولاتها المتتابعة منذ نشأتها العقلية والمنهجية الأولى عند الإغريق حتى صورها وأشكالها المختلفة عند المحدثين والمعاصرين. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يولد النقد مع ميلادها الأول على يد الفلاسفة الطبيعيين الأول فى التراث العقلى اليونانى، وذلك عندما انتقد "أنكسماندروس"- فى شذرته أو قصيدته الغامضة المتبقية- أستاذه أو زميله الأكبر منه سنا، وهو "طاليس"، الذى قال إن الماء هو أصل الموجودات، فاستبدل بالماء مبدأ آخر سماه (الأبيرون) أى اللامحدود أو اللامتعيِّن.

وقد كان من عادة الفليسوف "كانط" (١٧٢٤-١٨٠٤) شيخ الفلسفة الغربية الحديثة وصاحب الفلسفة النقدية الشهيرة والشامخة (وفؤاد زكريا هو أحد القلائل النادرين فى عالمنا العربى الذين تعمقوا فلسفته وتأثروا بها تأثرا يلائم شخصيتهم المستقلة) كان من عادة هذا الحكيم العالمى، كما سماه أحد شعراء عصره وكما يقول أحد رواة سيرته، أن يبدأ محاضراته بأن يقول لتلاميذه: "لا تتصوروا أننى أعلمكم الفلسفة بمعنى المذاهب والمدارس والأفكار التى يزخر بها تاريخها، إنما أعلمكم "التفلسف"، فكروا بأنفسكم، قفوا على أقدامكم".

وسواء أكان أستاذ الفلسفة العربى القدير قد بدأ حياته العلمية الحافلة فى التعليم والبحث العلمى والإنتاج الخصب وفى ذهنه هذه العبارة أو هذه الحكمة الخالدة التى التزم بها على الدوام، أم توصل للاقتناع بمعناها وتطبيقها على كل كتاباته منذ أول سطر فى أول بحث خطه قلمه وأول محاضرة ألقاها على طلبته بحكم فطرته النقدية وطبعه الحر المستقل، فإن "العقل" و"العقلانية" يعبران أدق تعبير عن السمة الأساسية الغالبة على المفكر الكبير. لكننى أسارع إلى القول بأن كلمة العقل ومشتقاتها لا تكفى وحدها للحديث عن إنجازه الضخم وتأثيره العميق- مهما تجاهله الأدعياء والجهلاء- على حياتنا الثقافية والاجتماعية طوال ما لا يقل عن نصف قرن من الزمان، وذلك منذ حصوله على الدكتوراه سنة ١٩٥٦ برسالته عن مشكلة الحقيقة (التى لم ينشرها للأسف حتى اليوم!) وحتى إصابته قبل سنوات بمرض مفاجئ عاقه عن مواصلة إنتاجه، ويتمنى كل أحبابه وقرائه ومقدرى أفضاله أن يتم الله عليه نعمة الشفاء.

ينبغى علينا إذن، فى سياق أى حديث عن هذا المفكر الفلسفى الكبير، أن نقرن العقل بالنقد، وأن نصف هذا العقل فى المقام الأول بأنه ظل فى كل كتاباته ومحاضراته ومناظراته، بل وفى اختياره لترجماته الغزيرة ذات الأسلوب الناصع

(*) أستاذ جامعى مصرى.

والسهل الممتنع، ظل هو العقل النقدى الذى يقيس حقيقة الأفكار والأنساق والأعمال بمقياس الاتساق الداخلى، أى خلوها من التناقض ومن المغالطة، ثم بمدى تأثيرها الفاعل على حركة الحياة والمجتمع نحو التقدم والنهضة والاستنارة.

التحدى والصدام:

فى جو عام غابت عنه ثقافة الديموقراطية، أى ثقافة الحوار الحر القائم على التسامح والاختلاف والاحترام المتبادل لرأى الآخر وشخصه وكرامته وحقه فى التعبير عن رأى مغاير، وحرمت سماؤه وأرضه من أنوار الاستنارة العقلية والإنسانية، ومن أى تفكير علمى ومنطقى يستند إلى التجربة أو إلى الحجة والبرهان العقلى- فى مثل هذا الجو الخانق يصبح الصدام محتما بين سلطة العقل النقدى وسلطات أخرى يصعب الحوار معها إن لم يبلغ فى معظم الأحوال حدَّ الاستحالة؛ سلطة الرأى العام الذى يسهل استهواؤه واستثارته ضد كل رأى يخالف ما ألفه واعتاده وربما يصدمه بالكشف عن زيفه وخطره عليه، وسلطة المتحيزين والمتزمتين دون أى محاولة للتشكك أو حتى للاجتهاد والفحص المتأنى من يمين ويسار، يمين متشبث بالماضى وتراثه الذى يعتبره- فى الغالب بغير معرفة حقيقية بما فيه من جوانب إيجابية وأخرى سلبية، ومعقولة أو لامعقولة!، كما يتصور أنه هو المرجع الأول والأخير الذى لا يرى الخير والقيمة إلا فيه، على الرغم من التطور واختلاف الزمان والسياق المعرفى والواقعى والحضارى... إلخ، ويسار تجمَّد عند إيديولوجية (نسق أو منظومة فكرية) يؤكد أنها هى وحدها التقدمية والعلمية بحق، دون أن يحاول مراجعتها أو فحصها بعين النقد ليرى ما تنطوى عليه من خلل أو تناقض مع الممكن والمعقول. لم يكن أمام العقل النقدى المستقل إلا أن يخوض المعركة تلو المعركة مع تلك السلطات المُتَكلِّسة، بل مع مجتمع وعقل عربى كامل تحول إلى بركة آسنة تسارع إلى تجريم كل حجر يلقى فيها ليحرك مياهها الراكدة.

احتدمت المعارك. واضطر العقل النقدى والعلمى الثائر المستنير أن يتحول إلى أسد مبارز لشيوعيين متجمدين ومتحصنين داخل نظرية قلما فكروا أو اجتهدوا فى نقد جوانب الخلل المعرفى والتطبيقى التى انطوت عليها وأدت- بجانب عوامل أخرى كثيرة ومعقدة- إلى الانهيار المدوى لنظم كاملة بُنيت عليها، وإسلاميين متشددين أَفَلَتْ فى آفاقهم الضيقة شمس الإسلام الباهرة التى أشرقت بالنور والرحمة على العالمين، وشعَّت أضواء حضارتها فى عصورها الزاهرة على بلاد وشعوب وحضارات مأزومة ومتداعية، وبثّت علومها وآدابها وحكمتها أنفاس الحياة فى غرب وسيط مظلم وساعدته على تحقيق معجزة وثبته الإنسانية والعلمية والفنية الجسورة فيما سمى بعصر البعث أو عصر النهضة الأوروبية.

وتوالت الصدامات ومعها الحملات الشديدة على الظلمات المطبقة من الجانبين، سواء فى صورة مقالات حادة وحاسمة على صفحات المجلات المختلفة كالطليعة وروز اليوسف والفكر المعاصر، أو على شكل مناظرات حامية مع بعض أقطاب الجانبين، كالمناظرة الشهيرة التى تمت مع الداعية الإسلامى الشهير الشيخ "محمد الغزالى" رحمه الله واستطاع فيها رائد حركة التنوير المعاصرة على مرأى ومسمع من عدد كبير من أطباء مصر- فى مقرِّ نقابتهم بدار الحكمة- أن يقنع معظم الحاضرين بأن "العلمانية" التى طالما دعا إليها ودافع عنها بشجاعة ليست على الإطلاق مرادفة للإلحاد، بل هى فى إطار المجتمع المدنى الحر، الذى يفصل الدين عن الدولة، الضمان الأكيد لتوفير حرية التفكير والتعبير والاعتقاد، وتنزيه الدينىِّ المقدس عن الخوض فى أوحال السياسة ومصالحها المتضاربة وصراعاتها القاتلة.

ومع الزمن اكتمل فكر التنوير وأخذت عناصره تدور حول نواته الصلبة. وارتفع نداؤه عاليا كأقوى وأنصع ما يكون منذ انطلق صوته وبدأ زحف خطاه فى مواكبه وحلقاته المتتابعة (منذ الشيخ حسن العطار والطهطاوى والدعاة إليه من الكتاب والعلماء الأحرار وحتى طه حسين وجيله العظيم)، حيث تمثلت يقظة التنوير من سباته الطويل على يد رائده الكبير، فى كتب تاريخية عديدة يحتم واقعنا العشوائى المتردِّى أن نعيد طبعها وتوزيعها على أوسع نطاق ممكن، لا سيما على الشباب الحائر والضائع لأسباب معروفة للجميع:

"آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة" (١٩٧٥)، و"خطاب إلى العقل العربى" (كتاب مجلة العربى١٩٨٧)، و"الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل" (بيروت١٩٨٥)، و"الحقيقة والوهم فى الحركة الإسلامية المعاصرة" (١٩٨٦)، وغيرها من الكتب الهامة. وكان من الطبيعى أن لا يتردد هذا العقل النقدى الحى الذى وضع هموم الواقع المباشر والإنسان العادى البسيط نصب عينيه- أن يصوِّب سهامه النافذة إلى صدور الطغاة الكبار والصغار، المسئولين قبل غيرهم عن محنة العقل والتنوير والنهضة والحرية، وأن يواجه فى وقت واحد جبروت العسكريين وتهديد المتطرفين المتسربلين بمسوح الدين وهو يعلم تمام العلم أن ثمن الشجاعة النقدية يمكن أن يكون ثمنا فادحا، وبخاصة بعد أن تحرك أذناب "صدام" و"النميرى" وراحوا يتوعدونه وينذرونه، وبعد أن وضعه الإرهابيون على رأس قائمتهم السوداء التى ملئوها بأسماء نفر من أفضل الكتاب والمبدعين والمفكرين الأحرار الذين كفَّروهم ظلما وجهلا وأباحوا دماءهم.

وبالفعل سوّل "أمير" جاهل لجماعة متطرفة لغرٍّ جاهل مثله أن يتسلَّل إلى بيته ومعه سكين أو مطواة- على نحو ما حدث بعد ذلك مع تصاعد موجات الإرهاب لأديب "نوبل" الكبير. ودق أعمى القلب والعقل جرس الباب، ودفع السلاح فى وجه أول من فتح له الباب، وكانت هى الابنة الصغرى للمفكر الكبير. لكن عناية الله حرستها فى ذلك اليوم المشئوم، إذ سارع شقيقها نابغة طب المخ والأعصاب يوقف النزيف من الجرح الغائر فى الصدغ. ولم يكن غريبا بعد ذلك بسنوات، أى بعد بلوغ الهوس الدينى الذى يبرأ منه الدين نفسه حدَّ الإرهاب الأعمى، وحَصْده لأرواح الأبرياء من رجال الشرطة ومن أبناء الشعب البسطاء، لم يكن من قبيل الصدفة أن يكتب المفكر الكبير مرثية للتنوير موجعة للقلب، نشرتها- إن أسعفتنى الذاكرة- فى منتصف التسعينيات مجلة "إبداع" المصرية، التى انبرت للدفاع عن قضايا الحرية والاستنارة، واستكتبت طائفة من خيرة الكتاب وأحرار الفكر للوقوف صفا واحدا فى طليعة كتيبة التنوير التى ما تزال تواصل جهودها مستضيئة بمنارة الرائد الشجاع.

المعول والمشعل:

رأينا أن العقل لا يمكن أن يسمَّى عقلا إلا إذا كان عقلا نقديا حيا. وعلينا الآن أن نؤكد أن العقل النقدى هو بالضرورة عقل ثورى وثائر على الأوضاع والأفكار والقيم السائدة التى يتصور معظم الناس خطأ أنها "حقائق" أزلية وأبدية راسخة، ثم يجىء العقل الناقد والثائر- على نحو ما تكرر كثيرا فى تاريخ الفكر الفلسفى من هيراقليطس إلى نيتشه، ومن هيجل وماركس إلى سارتر وبلوخ وغيرهم ممن لا يتسع المجال المحدود للحديث عنهم- يجىء هذا العقل الثائر ومعه المطرقة أو المعول فيحطم تلك الأوثان الوهمية، ويكشف عن تناقضاتها وفسادها وعجزها عن مواجهة أو تفسير الظواهر والتطورات التى تستجد بصفة مستمرة على الواقع والفكر العلمى الذى يفاجئنا كل يوم، وربما كل لحظة، بكشوفه المذهلة التى تحتم علينا فى معظم الأحيان أن نراجع تصوراتنا التقليدية ورؤيتنا المألوفة للعالم والواقع والتاريخ... إلخ، إلى الحد الذى يقتضى تغيير مسيرة البشرية أو مسيرة مجتمع بعينه فتحوله من الاطمئنان للواقع إلى التمرد عليه، ومن التحديق فى الماضى إلى التحليق المتوثب فى آفاق المستقبل..

والحق أن هذا الجانب الثورى فى شخصية الداعية الكبير للعقل والعقلانية النقدية قد التفت إليه تلميذه وزميله فى العمل بجامعة الكويت، وهو الصديق الكريم والمفكر الرصين والمترجم الفلسفى القدير الدكتور "إمام عبد الفتاح إمام" (راجع مقاله القيم تحت عنوان: "فؤاد زكريا مفكرا عقلانيا" من ص ٢١ إلى ص ٤٨ من الكتاب التذكارى الذى أصدرته جامعة الكويت قبل عشر سنوات، بإشراف الدكتور عبد الله العمر)؛ أقول إن هذا الجانب الثورى يتجلى لأول وهلة فى اختياره لفلاسفة ثوريين كرَّس لهم بحوثا متخصصة فى كتب متكاملة، من نيتشه وأفلاطون (راجع نقده الثورى لفلسفته فى الدراسة التى ألحقها بترجمته الرائعة للجمهورية) إلى اسبينوزا (حيث قدم فرضا ثوريا وجديدا، وربما صادما أيضا،

ليكشف الأقنعة اللغوية التقليدية التى وضعها الفيلسوف- على سبيل التقية فى مواجهة السلطات الدينية فى عصره- على وجه فلسفته الحتمية والآلية الحقيقية) حتى "هيجل" و"ماركوزه".

وإذا كانت أشكال الثورية تختلف باختلاف هؤلاء الفلاسفة الذين توقف عندهم طويلا، فإن ثوريته التى تتجلى فى كل خطابه إلى العقل والواقع العربى الممزق والمتخلف والمتردى، لم تنفصل أبدا عن نزعتها الإنسانية الدافئة التى تؤمن بأن كرامة الإنسان وحريته لا تنفصل عن آدميته، وإن الحرية والديموقراطية والعدالة الاجتماعية، التى كانت على الدوام من همومه الأساسية، قد أصبحت متطلبا بشريا عاما وتجاوزت فى عالمنا الحاضر حدود الثقافات والأيديولوجيات. ولابد أنه قد استعار من نيتشه مطرقته عندما أخذ يهوى بمعوله الخاص وبطريقته المستقلة على رؤوس أصنام عربية متمثلة- كما سبق القول- فى بعض طغاتهم، وعندما راح يشرِّح العقل العربى ويشجب أخطاءه الراسخة التى حالت ولم تزل تحول بينه وبين التفكير العقلانى والعلمى المتوازن، فتصور له وجود تناقض وهمى بين الإيمان الدينى والعلم، وتصيبه بمرض عربى مزمن اسمه الطاعة، وتدفعه للتمسك بماض ذهبى لن نستطيع إعادة عصره المزدهر حتى نصمم بعزيمة وقلب وعقل رجل واحد على تحقيق مشروع الوحدة والنهضة والاستنارة، ونتجه بقوة العلم ومنطقه نحو المستقبل الغائب عن وعينا غيابا شبه مطلق، ونخرج من القلاع العقائدية والتقليدية المتزمتة والآيلة للسقوط، إلى رحاب الحياة تحت سقف الحوار القائم على الاحترام المتبادل للآخر الذى تعلم منه أسلافنا بلا خجل أو وجل..... إلخ (راجع كتابه الهام الذى سبق ذكره وتضمن خطابه الصريح المخلص إلى العقل العربى)، وغنى عن الذكر أنه لا يكتفى أبدا بالمعول الذى يهدم الأصنام ويفضح الأخطاء والمتناقضات، وإنما يمسك فى يده الأخرى على الدوام بذلك المشعل الذى جعله بحق رائد الاستنارة العقلية والعلمية وإمام حركة التنوير فى ثوبها الحديث منذ أواخر خمسينيات القرن الماضى حتى يومنا الحاضر.

القلب الحساس النابض والموسيقى:

سبق القول بأن العقل النقدى الثائر عقل حىّ. والحياة هنا هى القرب المباشر من الواقع المباشر، والإحساس بالناس وهمومهم وقضاياهم وعذاباتهم اليومية (الناجمة عن سوء الإدارة وتخلفها، وانكسار العقل والقلب والكرامة فى ظل النظم الاستبدادية) لهذا نجد المفكر العقلانى يجدد شكاوى الفلاح الفصيح من الظلم وغياب العدل والرحمة فى سياق بعض كتاباته التى لا تنسى، وأخص منها بالذكر كتابه الصغير المفعم بالمحبة والإشفاق على مصير الوطن والمواطن وهو (كم عمر الغضب)؟ الذى يكشف عن المغالطات والألاعيب البهلوانية لصحفى شهير كان هو اللسان الناطق، وربما العقل المفكر للمستبد "الوحيد على القمة". والمهم أن الفيلسوف المصرى لم يبتعد فى يوم من الأيام، بل لم ينس فى معظم أعماله، ذلك الإنسان العادى أو "الرجل الصغير" والمجهول كما يسمى فى بعض اللغات. صحيح أن كتاباته وغيره من المثقفين والمبدعين لا تصل- كما نتمنى- إلى هذا الرجل البسيط (ربما بسبب تخلف الإعلام الجاهل والفاشل، أو بسبب تقاعس الجميع عن التصميم على محو الأمية المتفشية والمشاركة فى الجهود الضئيلة المترددة عن "شن الحرب" عليها كما فعل غيرنا من الأمم. لكن الأهم من ذلك أن هموم الناس لم تكن لتغيب عن المفكر والمعلم الحقيقى الذى لم يكن ليتجاهل الواقع المعيش بقضاياه وقيمه المتقلبة ومشكلاته الملحة التى يبلورها فى الفكر على نحو ما فعل معظم المفكرين الحقيقيين الذين لا يبغضون شيئا كما يبغضون ما يسمى بالأبراج العاجية أو صوامع (رهبان الفكر)، كما يدعى النرجسيون الذين لا يبالون بشىء فى الوجود غير النظر فى مراياهم والتلذذ بذواتهم المتضخمة.

ومن الأمور الطبيعية بالنسبة لصاحب القلب المرهف الحساس أن يكون من عشاق الفن فى تجلياته المختلفة، تدل على هذا ترجماته الرائعة لكتابين أساسيين فى فلسفة الفن والجمال: الفن والمجتمع عبر التاريخ لأرنولد هاوزر،

والنقد الفنى لستولنتز. أما الموسيقى فلم يقتصر على الدعوة للموسيقى الراقية المتحضرة (أو الكلاسيكية) وإنما درس أصولها وتطورها وحلّل نظرياتها المختلفة وبعض أعمالها الرئيسية- (لا سيما أعمال التراجيديين العظام مثل "بيتهوفن" و"برامز")، بما يشهد على إحاطته بالمدوّنات نفسها، فضلا عن حرصه التام على الاستماع كل يوم- كما حدَّثنى ذات مرة- ساعتين على الأقل إلى الموسيقى الرفيعة. ويكفى أن نذكر كتابه المبكر عن التعبير الموسيقى، وترجمته للكتاب الذى يستعرض آراء عدد كبير من الفلاسفة عن الموسيقى، وهو (الفيلسوف والموسيقى)، إلى جانب اشتراكه مع رائد الدعوة إلى الاهتمام بالموسيقى المتحضرة- وهو السندباد القديم والسندباد المصرى العظيم الدكتور "حسين فوزى" رحمة الله عليه- فى تحرير موسوعة عربية عن هذه الموسيقى. وأذكر من قراءتى لذلك الكتاب الصغير القيم، أننى استمتعت وتعلمت من شروحه وتحليلاته العميقة، ولكننى لم أستطع فى ذلك الحين أن أمنع نفسى من الغضب وخيبة الأمل من موقفه الرافض للموسيقى العربية والشرقية، ويقينى أنه لو أعطى نفسه الوقت الكافى لدراستها والاستماع إلى بعض روائعها- من "الخلعى" و"محمد عثمان" و"سيد درويش" إلى المجددين المحدثين مثل "عبد الوهاب" و"السنباطى" و"القصبجى"، لكان أقل قسوة فى حديثه عنها. أذكر مرة أخرى أننى تحدثت معه عن المحاولات الحديثة لبعض مؤلفينا الموسيقيين لوضع "تيمات" شرقية وشعبية فى صيغ وقوالب غربية (كالسوناتة والكونشيرتو والسيمفونية) لجيلين متتابعين (منذ "يوسف جريس" و"أبى بكر خيرت" و"جمال عبد الرحيم" وورفعت جرانة" و"عزيز الشوان" إلى "جمال سلامة" و"راجح داود" وغيرهما)؛ لكن يبدو أن وقته المزدحم بأعبائه والتزاماته العلمية والإدارية لم تتح له فرصة دراسة أعمال هؤلاء الرواد "الفدائيين" الذين يواصلون جهودهم بلا جمهور، باستثناء عدد قليل من الهواة النادرين ودارسى علوم الموسيقى. والمهم أننى أردت من هذا الحديث القصير عن الفن أن أؤكد أن صاحب العقل الكبير هو فى نفس الوقت صاحب القلب الكبير، وهما لا يجتمعان إلا فى الإنسان الحق. ولولا خشية الإطالة لتحدثت عن كثير من مواقفه النبيلة تجاه عدد كبير من تلاميذه فى مصر وفى الكويت، وكيف كان يغمرهم على الدوام بتشجيعه وتعاطفه ورعايته الأبوية.

كارثة المحرقة وأصداء المرثية:

وأخيرا، وبعد أن وقعت الكارثة التى زلزلت الأرض تحت أقدامنا، وأمطرت الطائرات الأمريكية الصنع صواعقها على رؤوسنا ورؤوس أهلنا فى غزة، ماذا بقى لى أو لغيرى أن يقول؟ من الذى نتوجه إليه بالسؤال وما الجدوى من السؤال أو المقال؟ من المسئول عن الكارثة البشعة من؟ دولة الإرهاب الصهيونية التى لم تنجح إلا فى تربية قطعان من الذئاب المفترسة التى تتربص بوجودنا ومصيرنا، أم الغرب الأمريكى والأوروبى الذى غرس الكيان العدوانى فى أرضنا السليبة فأصبح كأنه (إسبرطة) القديمة التى لا تفتأ تهاجم أثينا العربية وتهدد حاضرها ومستقبلها وتدمر ثقافتها وحريتها، وتجض أحلام نهضتها وتقدمها وجهودها فى التنمية؟

بينما كنت أعدُّ هذا المقال فوجئت كما فوجئ الجميع بالمحرقة التى اشتعلت فى غزة طوال اثنين وعشرين يوما بل اثنتين وعشرين جحيما، لم تترك وراءها غير الخراب وأنهار الدماء وآلاف الشهداء والمصابين. وتوالت أنباء المحرقة وصورها الموجعة الفاجعة التى راحت ترسلها وسائط الإعلام المقروء والمسموع والمرئى، كما تمدَّد كابوس الصمت من كل الجهات: صمت حكومات الغرب المتواطئ، وصمت النظم العربية المتخاذلة. تذكرت عندئذ "مرثية التنوير" التى كتبها رائد مشروع التنوير فى صورته الحديثة، ومنارته الشامخة التى لم تكفّ عن إرسال إشارات نذرها وتحذيراتها طوال العقود الخمسة الأخيرة. لم أستطع أن أتذكر شيئا من تفصيلات تلك المرثية، وإن شعرت بالحسرة والشجن اللذين ذقت مرارتهما عند قراءتها لأول مرة. هل كانت تلك المرثية نبوءة بالمحرقة الأخيرة التى كشفت عن أهوال كوارث سابقة فى فلسطين ولبنان، منذ النكبة والنكسة حتى يومنا الحاضر؟

إن المحرقة الأخيرة لا تقل فى تقديرى عن كارثة النكبة وكارثة النكسة وما سبقهما ولحقهما من مجازر دبرتها ونفذتها العصابة الحاكمة لدولة الإرهاب. بيد أن المحرقة الأخيرة بقدر ما تدق أجراس النذير وتبعث إشارات الخطر، ففى الإمكان، إذا اتحدت إرادتنا وصحت عزيمتنا على مواصلة السير على طريق التقدم والتنوير، أن تتمخض عن فجر جديد ينبعث من نيرانها وينعكس على نهر دماء ضحاياها، ويصرخ منذرا بأن المحرقة يمكن أن تتكرر فى أى وقت، وأن العدو الغادر لن يتورع عن إشعالها فى أى عاصمة أو مدينة عربية متى شاء وكيف شاء- فمتى ردعته أى قرارات أو أعراف أو قوانين دولية أو إنسانية؟

لقد سبق لصاحب مشروع التنوير وكذلك لكثير من تلاميذه وأبنائه من شعراء ونقاد وصحفيين شجعان ومستنيرين، أن حذروا وأنذروا؛ لكن من يسمع ومن يقرأ؟! وماذا يملك أصحاب الضمائر الحية واليقظة أمام طوفان الفساد والعشوائية وخراب الذمم الذى يزحف من كل الجهات، وتزحف معه حشود ظلمات الجهل والانقسام والفرقة والتآمر والتخلف المهين فى كل شىء؟!

ألم يحذرنا الرائد الكبير فى كتابه (الحقيقة والوهم)، ١٩٨٧، ص١٦، وفى كتب أخرى بقوله: "لا فرق بين إسلاميين وقوميين وتقدميين، فنحن جميعا محشورون فى سفينة واحدة تزداد خروقها اتساعا يوما بعد يوم"! ألم يكرر هذا القول فى صيغ أخرى مختلفة سواء فى خطابه المباشر إلى العقل العربى، أو فى كتبه الفلسفية وبحوثه العديدة الداعية إلى التوحد والأخذ بالتفكير العلمى والمنطقى، ووضع كل شىء فى ميزان العقل النقدى؟ إن محرقة غزة يمكن- كما سبق القول- أن ينبثق من جحيم نيرانها ومن نداءات دماء الآلاف من شهدائها- يمكن أن ينبثق فجر "تنوير" شامل وجديد- بشرط أن تتوحد أيدى العرب وكلمتهم، وتصدق عزيمتهم على المبادرة باتخاذ خطوات التنوير، ووضع أسسه وإعلاء منارته وحشد أسباب القوة التى لا يفهم عدونا غير لغتها، ولن يتردد عن غاراته الوحشية وأطماعه ومحاولاته الدائبة لإبادتنا، إلا إذا اقتنع بأن لدينا القوة التى تجعله يندم على حماقاته (والقوة لا تكون بالسلاح وحده- وضرورته حتمية فى كل الأحوال- وإنما تكون قبل كل شىء بأن نتوحد، فالوحدة هى قارب إنقاذنا الوحيد- وبأن نتعلم ونقرأ ونقرأ ونقرأ) وليت كل عربى يتذكر أول كلمة فى الوحى الإلهى، وهى فعل الأمر "اقرأ" الذى نزل على محمد (ص.)، الذى حقق معجزة توحيد قبائل العرب المتناحرة، فاستطاعت أمته الواحدة أن تؤسس حضارة سادت العالم كله لما لا يقل عن ثمانية قرون متصلة. لقد أصبح تخلفنا ترفا لا نقدر عليه، بل جريمة لا تغتفر فى وقت تحاصرنا فيه دولة الذئاب الجائعة، التى لن تستريح حتى تبيدنا جميعا، ولن تكف عن إشعال محارقها حتى توقن بأننا نملك القوة.. والاستنارة.

فؤاد زكريا
العقلانية النقدية

محمود رجب[*]

خيط واحد يمكن أن ينتظم مؤلفات مفكرنا فؤاد زكريا يمكن أن نسميه بـ "العقلانية النقدية".

فؤاد زكريا ليس من هواة إقامة المذاهب العقلية المجرّدة، ولا إصدار المشاريع الصبيانية المجوّفة، وإنما تعنى فى الأساس شيئا من قبيل النظرة الفلسفية، أو إن شئت قلت منهجا فى حالة من التطبيق الدائم والممارسة المستمرة.

من خلال هذه النظرة، يتناول فؤاد زكريا موضوعات عدة فى مجالات شتى، مما يؤلف - باستثناء ترجماته الكثيرة - إنتاجا فكريا بالغ الغزارة والعمق معا. على أن الملاحظ أن هذا الإنتاج يأخذ منذ بداياته الأولى وحتى الآن مسارين اثنين يبدوان لأول وهلة متعارضين، ولكنهما فى الحقيقة متضافران جدليا ومترابطان عضويا: أحدهما أكاديمى بحت، يشمل تلك المؤلفات التى تدور حول مشكلات وشخصيات فلسفية، ابتداء من "الإنسان والحضارة" و "نيتشه" وصولا إلى "آفاق الفلسفة"، وهو كتاب يضم مجموعة من الأبحاث المتخصصة التى نشرها فى دوريات علمية مختلفة مرورا بـ "مشكلة الحقيقة"، وهى رسالته فى الدكتوراه التى لم تُنشر، رغم أهميتها فى إلقاء الضوء على فكره، و"نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان"، و"سبينوزا" الذى نال عليه جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٢، و"التفكير العلمى"، فضلا عن دراسته عن أفلاطون وأفلوطين، أما المسار الثانى فهو علمى عام، يخصّنا جميعا، أو بعبارة أخرى يتعلق بالواقع الحى الذى يعيشه كل منا فى حياته اليومية، وهو ما يؤلف الموقف الطبيعى للإنسان على حد تعبيره. يتكون هذا المسار من كتب وسلسلة طويلة جدا من المقالات التى نُشرت فى مجلات وجرائد مختلفة فى أنحاء الوطن العربى، وقد جمع بعضها فى كتاب بعنوان: "آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة"، أما البعض الآخر، وهو غير قليل، فلم يزل بحاجة إلى النشر، ومشكلات هذا المسار الثانى فى الطريق الفكرى لفؤاد زكريا هى من التنوّع بحيث تشمل مشكلات فنية كالتعبير الموسيقى والتفوّق الفنى عموما، ومشكلات اجتماعية- سياسية كالتعصب والتسلط والاستبداد، فضلا عن متابعاته الباكرة وتحليلاته النافذة لحركات الإسلام السياسى والصحوة الإسلامية، وكذلك تفنيداته القوية لألوان الدروشة الأيديولوجية والسياسية التى تحول دون إعمال الفكر والعقل، مثل نقده العنيف للماركسية والناصرية.

سمات ثلاث :

فى ذلك الإنتاج، نستطيع أن نتبنى سمات عامة ومهمة، لعل أبرزها هذه السمات الثلاث التالية:

(*) أستاذ الفلسفة الراحل بجامعة القاهرة، والمقال سبق نشره بمجلة (العربى) الكويتية ضمن الملف الذى نشرته عن فؤاد زكريا.

- إن ما بين المسارين اللذين يؤلفان الطريق الفكرى لفؤاد زكريا من تلازم وتفاعل، يكشف عن نمط جديد من التطور عند المفكرين، فإذا كان النمط المألوف والشائع هو ذلك الذى يتمثل فى الانتقال من مرحلة ذات سمات معينة إلى مرحلة أخرى ذات سمات مختلفة، كانتقال زكى نجيب محمود - مثلا - من تقديم الفلسفة الوضعية المنطقية إلى تجديد الفكر العربى، فإن تطور فؤاد زكريا لم يأخذ هذا الشكل الأفقى، وإنما لأن فكره أساسا منهج يمارس، أو نظره فلسفية تتحقق، فإن التطور عنده يأخذ شكلا رأسيا أو عموديا، فهو عبارة عن تعمق فى البحث كيما يصل إلى جذور المشكلات التى تتنوع وتتغير بحسب الوقت والظرف التاريخى، إنه ذلك الارتفاع إلى الأعماق، إن جاز التعبير، مثلما هو الحال فى القفز من على "منظر هزاز" إلى الماء فى حوض للسباحة، فكلما كانت القفزة أعلى كان الغوص فى الأعماق أشد. والحق أن فؤاد زكريا حريص كل الحرص على اختبار منهجه أو نظرته الفلسفية من خلال المشكلات التى يعالجها على اختلافها، فمؤلفاته ومقالاته جميعها وفى جوهرها دروس فى كيفية استخدام العقل استخداما نقديا فاعلاً، وهذا هو ما يحرص على تقديمه، فى المقام الأول، إلى القارئ، تاركا له الحرية بعد ذلك فى تطبيقه على ما يشاء وعلى ما يستجد من مشكلات، سواء كانت أكاديمية خاصة أو عملية عامة، من هنا تجىء أهمية فؤاد زكريا الفلسفية، وها هنا بالذات - وبالتأكيد - تكمن خطورته الاجتماعية والسياسية فى نظر البعض ممن يناصبونه العداء.

- أما السمة الثانية، وهى فى الحقيقة ترتبط بالسمة الأولى ارتباطا وثيقا، فتتعلق بولعه الشديد بتحدى السلطة، أيا ما كانت، واعتباره الخضوع لها عقبة كأداء فى طريق التفكير السليم، الذى لا يخرج عن إعمال العقل على نحو نقدى، فالعقل الذى لا ينقد عقل عاطل، والتفكير الذى لا يصاحبه نقد تفكير عقيم، بل يصل إلى حد التصريح "بأن النقد هو أعلى مظاهر تحقيق الفكر بذاته"، وعلى الرغم من اختلاف المجالات وتعدد الموضوعات والمشكلات، فإن الفاعلية النقدية واحدة فيها جميعا، وتزداد مع الاستعمال حدة، فنحن نجدها بداية فى نقده لنزعة اللامعقول عند "نيتشه" دفاعا عن العقل، وفى نقده بعد ذلك لسلطة التفسيرات الشائعة عن فلسفة "سبينوزا"، خاصة تفسير هارى ولفسون، مثلما نجدها هى نفسها فى تحديه لسلطة محمد حسنين هيكل السياسية، حينما كشف عما ينطوى عليه كتابه "خريف الغضب" من تناقضات ومغالطات، وفى نقده لآليات السلطة الدينية وكيف تتم صناعة الدعاة وتتحقق لهم السيطرة، متخذا من شيخ شهير نموذجا ومثلا، وهنا أيضا يجسد فؤاد زكريا، بنزعته العقلانية النقدية تلك، نمطا من المفكرين نادرا أو غير مألوف لنا - مع الأسف - فى عالمنا العربى، فلازال هناك نفر غير قليل من المفكرين، أو هكذا شاعت التسمية، لا يقرأ شيئا إلا وفى يده الورقة والقلم: يقرأ من الكتاب، وفى اللحظة نفسها ينقل بالقلم وعلى الورق ما قد قرأ، حتى لتبدو مهمته هى اعتقال أفكار الآخرين.

أما فؤاد زكريا، فكأنما يطبق على نفسه تلك القاعدة الأولى من قواعد المنهج الديكارتى التى تكاد تكون إعلانا مبكرا جدا لحقوق الإنسان، وخاصة حقه فى التفكير العقلى المستقل، أى عدم الخضوع فى تفكيره للسلطة، مهما علا شأنها، وهى تقول: "لا أقبل شيئا على أنه حق ما لم يتبين لعقلى أنه كذلك"، وعلى هذا، فلو أخذنا أى كتاب لفؤاد زكريا، وليكن كتابه "سبينوزا" لوجدنا أنه، وإن يكن ملتزما بالموضوعية، ليس كتابا عن سبينوزا بقدر ما هو كتاب فى فؤاد زكريا.

وضوح عقلانى :

يتميز أسلوب فؤاد زكريا بالوضوح، غير أن الوضوح هنا لا يعنى فقط أنه عكس أو معكوس الغموض، بل يعنى أيضا أنه لا يصل إلى تلك الدرجة التى يجعل معها عقل القارئ فى حالة من التقبل السلبى المريح لما يقرأ من أفكار، هذا إن كانت هناك أفكار أصلا، فالأغلب الأعم أنها مجرد ألفاظ فى ألفاظ ولا تولد إلا ألفاظا. ومثل هذا النوع من الوضوح هو والغموض سواء، إذ يخرج القارئ منهما فى النهاية صفر اليدين.

أما وضوح أسلوب فؤاد زكريا فمن نوع مختلف، ذلك لأنه ينبثق أساسا من وضوح نظرته العقلية للمشكلة التى يتناولها، إن هذا النوع العقلانى من الوضوح فى الأسلوب هو الذى يمثل الأسلوب الفلسفى على الأصالة، وهو يتميز بخلوّه من العبارات الإنشائية الطنّانة كالطبول الجوفاء، وكذلك عدم لجوئه - إلا فى حالات الضرورة القصوى - إلى الأمثلة التوضيحية كما لو كان القارئ مجرد طالب قاصر أو طفل لم يبلغ بعد سن الرشد، فضلا عن أنه بعباراته الدقيقة التى تجىء فى تعبيرها عن الأفكار "على القدّ" تماما، إنما يحفز عقل القارئ ويدفعه إلى التفكير مع المفكر، صاحب هذا الأسلوب الفلسفى، فيما يعرضه عليه من مشكلات.

مشكلة الحقيقة :

فى عام ١٩٥٦ حصل فؤاد زكريا على درجة الدكتوراه فى الفلسفة عن رسالة تتناول مشكلة الحقيقة. وكان يسرى فى ثناياها ذلك الفرض السابق الذى يقول بأن الحقيقة نسبية وليست مطلقة، ولئن كان هذا القول لا يعدو فى عصرنا مجرد فكرة شائعة مطروقة، فإن أهميته تكمن، على ما أعتقد، فيما فعله بفؤاد زكريا، أو بالأحرى ما فعله فؤاد زكريا به، فقد استخرج ما يتضمنه فى جوفه وما يترتب عليه من أفكار تمس واقعنا المعيش ووجودنا الثقافى العام، فبينما يؤدى القول بأن الحقيقة مطلقة إلى التعصب، يؤدى القول بأنها نسبية إلى التسامح، على هذا الأساس الفلسفى ينبنى نقد فؤاد زكريا للتعصب، الذى هو فى صميمه، وفى الوقت نفسه دعوة إلى التسامح، أى الاعتراف بالاختلاف والغيرية، بل والإنسانية فى نهاية المطاف.

على أن من بين ما يترتب على نسبية الحقيقة ويرتبط بالتسامح ارتباطا وثيقا فكرة الانفتاح التى لم تلق، من الناحية الفلسفية، اهتماما كافيا، فقد غطى ضجيج الكلام عن الانفتاح الاقتصادى، منذ السبعينيات من هذا القرن، على ذلك الانفتاح العقلى الذى يعنى، على المستوى العملى، اتساع الأفق، بحيث يشمل قبول الغير، أى المختلف عنى أنا نفسى، سواء فى العقيدة، أو الجنس، أو اللون، أو المذهب.. إلخ، ولكن مع ذلك، كان هناك فى تلك الفترة عينها، توجه خفى يعمل على تحقيق نوع غريب من الانفتاح العقلى، يمكن تسميته بالانفتاح على الانغلاق، إن صح التعبير، وهو عبارة عن تشجيع أصحاب الحقيقة المطلقة، فتحرّرت قوى التعصّب، وظهرت - وهذا هو الأهم - مشكلات وهمية تقوم على كراهية الغير، مثل مشكلة الأنا والآخر.

ولا شك أن هذا الذى قلناه الآن يفضى بنا إلى تناول موقف فؤاد زكريا من قضية الإسلام والعلمانية، وهى مشكلة حقيقية تمس وجودنا الاجتماعى والسياسى فى الصميم.

فضلا عن أن موقف فؤاد زكريا منها ما هو إلا تجسيد حى للنزعة العقلانية النقدية: يرى فؤاد زكريا أن العلمانية لابد منها، لكى تخرج البلاد العربية من تخلّفها الثقافى، ولا عجب من هذا، فقد كانت تلك هى وسيلة الأوربيين فى عصر النهضة، فلم يتسن لهم الاستقبال من ظلام العصور الوسطى إلى تحقيق التقدم فى العصر الحديث إلا عندما تم لهم التخلص من سلطة القدماء وسلطة الكنيسة، وإلا عندما تمت لهم دراسة الواقع مباشرة من خلال العقل والتجربة، وقد يذهب البعض إلى القول بأن عبارة السيد المسيح المشهورة: "أعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله"، وهى عبارة لا نجد ما يشبهها فى الإسلام، ساعدت على نجاح العلمانية فى عصر النهضة بأوربا، فتحقق بذلك فصل الدين عن الدولة، والزمانى عن الروحانى، مما أتاح الفرصة لقيام نظام علمانى يجد فى كنفه المؤمنون راحة واستقرارا، لكن فؤاد زكريا يرى مع ذلك أن المسيحية فى العصور الوسطى كانت تخلط هى أيضا، وبرغم عبارة السيد المسيح السابقة، بين الزمانى والروحانى، أو بين الدنيا والدين، إذن فالظرف واحد فى الجوهر والصميم بين المسيحية فى العصور الوسطى والإسلام فى عصرنا الحاضر، وبالتالى فإن السبب الذى أدى إلى ظهور العلمانية فى أوربا، وهو عدم الفصل بين الدولة والدين، أو الخلط

بين الزمانى والروحانى، مازال قائما فى العالم الإسلامى اليوم. (من حوار فؤاد زكريا مع جاك دوكان فى مجلة "لوبوان" الفرنسية، عدد ٢٥ مارس ١٩٩١).

علمانية متصالحة :

والحق أن فؤاد زكريا يدعو إلى علمانية متصالحة مع الإسلام، ودون أن يستبعد أحدهما الآخر، وربما كان ذلك هو السبب وراء إعجابه الشديد بالزعيم مصطفى النحاس، الذى كان طوال الربع قرن السابق على قيام ثورة ١٩٥٢ أهم شخصية سياسة فى مصر، فقد كان علمانيا حقيقيا ومسلما ورعا فى آن واحد، وظل يحظىَ بالأغلبية الساحقة من أصوات الشعب فى كل مرة يتقدم فيها للانتخابات، حينما كانت حرّة بحق، وكذلك كان الحال بالنسبة إلى جمال عبدالناصر، برغم عدم إعجابه به، فقد كان هو أيضا متدينا بعمق، وعلمانيا بصراحة، معنى هذا كله أن هناك فى مصر نظاما علمانيا لا يعادى الإسلام، ولا ينكر دوره المهم فى حياة الأفراد الخاصة، وأن هناك تصالحا أو تعايشا سلميا بين الطرفين لا تزعزعه إلا جماعات الإسلام السياسى، التى تريد الحكم باسم الإسلام. دعوة فؤاد زكريا إلى العلمانية هى إذن وباختصار دعوة إلى علمانية معتدلة.

ولئن كان فؤاد زكريا يسلم باتهام الإسلاميين للعلمانيين بأنهم يعانون من اغتراب ثقافى، أى اغتراب فى المكان، بمعنى أنهم لا ينتمون إلى ثقافة بلادهم على نحو يشعرون معه أنهم غرباء فى أوطانهم، وذلك نتيجة لوقوعهم تحت ما يسمونه بالغزو الثقافى، مما يهدد وجودهم الأصيل وهويتهم الحقيقية – لئن كان يسلم بهذا الاتهام، فإنه يأخذ بدوره على الإسلاميين أنهم يعانون من اغتراب أخطر وأشدّ، لا يقع فى المكان، بل فى الزمان، ذلك لأنهم يبحثون فى الماضى القديم عن حلول لمشكلات معاصرة، فالقدماء أو التراث القديم كله كان عاجزا عن تخيل ما سوف تكون عليه مشكلاتنا فى الوقت الحاضر، مثلما تعجز اللغة القديمة عن تسمية منتجات العصر التكنولوجية.

لكن يبقى فى النهاية أخطر الانتقادات التى يوجهها فؤاد زكريا للإسلاميين وأكثرها تعبيرا عن نظرته الفلسفية، وهو ذلك الذى يذهب فيه إلى أن الإسلاميين حينما يعتقدون أنهم يمتلكون الحقيقة المطلقة، وأن غيرهم من أصحاب الآراء المغايرة ينتمون جميعا إلى حزب الشيطان، إنما يكشفون عن نزعة فاشية غير خافية، لأن الذى يؤلف ماهية الفاشية رفض الحوار، ورفض الاختلاف فى الآراء وتعدّدها، ورفض التفاوض، والاعتقاد الجازم بأن الحقيقة مطلقة وليست نسبية.

خلاصة القول، أن فؤاد زكريا يثبت من خلال فعل الكتابة، أى كتابة مؤلفاته بشقّيها الأكاديمى والعملى أن العقل حاضر وفاعل فى قلب مشكلات واقعنا، وهو يدفع قارئه بذلك إلى مشاركته فى الفعل الأكثر أهمية، ألا وهو التفكير النقدى، حتى – ويا حبّذا – لو مارس ذلك الفعل على مؤلفاته هو نفسه، فلم يزل شعار هذا النمط الفريد من المفكرين يقول: "إن خطيئة التفكير خير ألف مرة من براءة اللاتفكير".

الموازاة والمحاكاة
أصول معرفية وجمالية فى جهود فؤاد زكريا

عبد المنعم تليمة(*)

من آيات التجديد فى القرنين الماضيين توجه رواد نهضتنا من أساتذة الأدب العربى ونقاده إلى الإحاطة بثمرات الحضارة الحديثة حول طبيعة الفن وما يتصل بها من إجراءات منهجية لدرسه ومن أدوات تحليلية لنقده. ولم تغفل أعين الرواد فى عملية التأثر هذه عن حقائق اللغة العربية ودقائق جمالياتها. وبدهى أن يميل مجددو الأدب العربى إلى نظرائهم من حاملى ألوية الحداثة الأدبية الأوروبية من مؤرخى الأدب ونقاده من أمثال فرديناند برونتيير وسانت بوف وهيبوليت تين، وأن يميلوا إلى البيانات النظرية التى صاغها شعراء التجديد الأوروبى وجعلوها شعارات لإبداعهم الشعرى الجديد: وردزويرث وكولوردج وت. س. إليوت الذى توفى سنة 1965م.

ولقد عرف مجددو الأدب العربى من أساتذة اللغة والبلاغة والنقد أئمة الفلاسفة الغربيين الذين لهم الأنظار التى كانت، ولا تزال، قاعدة نظرية الفن، أفلاطون وأرسطو وهيجل وكروتشه. بيد أن هؤلاء المجددين العرب لم يتصلوا اتصالا حميما بجماليات أولئك الفلاسفة الأئمة، ثمرة لضيق الاختصاص ووهن البنية الثقافية العربية فى بواكير النهضة وفجرها. وعندما طلب الأساتذة الرواد إلى تلاميذهم ضرورة الاتصال بالأصول المعرفية والفلسفية فى تفسير الظاهرة الفنية والطرائق المنهجية للتعامل مع المنتج الإبداعى، وجد هؤلاء التلاميذ المدى واسعا بينما المادة العربية التى بين أيديهم ضيقة فقيرة، لكنهم وجدوا بغيتهم واتساع المدى عند أساتذة الفلسفة المحدثين والمعاصرين، وكان الاتصال بهذا المصدر الفلسفى المتخصص تجليا فريدا لتفاعل الحقول المعرفية والإبداعية فى النهضة الثقافة العربية.

شهدت الثقافة العربية، بعد الحرب الثانية، أول جيل يدرس الفلسفة حسب الأصول والمناهج الأكاديمية على أنبغ الفلاسفة والأساتذة فى أرقى الجامعات العالمية. ولقد احتلت نظرية الفن وفلسفة الجمال قطعة ملموحة من جهود هذا الجيل الأول الرائد، بل إن أعلاما من هذا الجيل قد تبدت لديهم ذائقة ظاهرة وموهبة إبداعية جعلت أعمالهم، حتى فى الفلسفة العامة، قطعا من الفن الحى. كان زكى نجيب محمود من الراسخين فى علوم المنطق والفلسفة وله فى هذا الباب أعمال باقية ثم نراه يتفتح على فن الأدب فينتج فى النقد الأدبى إنتاج دائرة متخصصة قائمة برأسها. أما عبد الرحمن بدوى فقد ترك مكتبة فلسفية كاملة فى تاريخ الفلسفة وسير أعلامها وأهم قضاياها ثم نراه يلبى نزعة إبداعية تبدت فى أشعار صالحة. وأما فؤاد زكريا، موضع الحديث فى مقامنا هذا، فهو صاحب منزلة رفيعة بين أهل الاختصاص من أساتذة الفلسفة ثم نرى أن الفن قد احتل مساحة ظاهرة من أعماله وجهوده التى استقرت مراجع معتمدة لدراسى الفن ومؤرخيه ونقاده ومبدعيه.

(*) ناقد وأستاذ جامعى.

نقل فؤاد زكريا إلى العربية طائفة من أمهات الدراسات النقدية والجمالية، ومن خوالد الأعمال الفنية، وكتب تنظيرات مرموقة فى البحث الجمالى، وله كثرة من البحوث والمقالات والتعقيبات والمحاورات. ويقف الدارس الراصد لكل هذه الجهود عند محورين أساسيين أضاء بهما فؤاد زكريا مشكلات وأصل مفهومات:

مدار المحور الأول أن التشكيلات الجمالية توازى التشكيلات التاريخية الاجتماعية ولا تطابقها. والشأن هاهنا أن العمل الفنى ذو (طبيعة) فردية ذاتية و(طوابع) اجتماعية تاريخية، لكن التاريخ، قبل الخطوات العلمية الحديثة، كان تغليب الطوابع على الطبيعة، فكان يؤسس ماهية الفن على مهمته، ويخضع الذات للعلاقات. كان لهذا التاريخ العتيق والوسيط موازينه التى تطلب إلى الفن مهمة مفروضة عليه من قوانين ظواهر أخرى ومفترضة له من مهام تلك الظواهر الاجتماعية والدينية والسياسية. هو تاريخ تأملى أخلاقى عجز عن تفسير الظاهرة الفنية ـ وهى أعقد الظواهر ـ فى ذاتها ففتش عن هذا التفسير فى علاقاتها. قال جيروم ستولينتيز، بلغة فؤاد زكريا، إن الفن ظل يفسر ويقدر طوال التاريخ كله حتى عصرنا الحاضر على أسس غير استطيقية: إذ كان يبجل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث فى النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة. ولعل القارئ يدرى أن قيمة الفن تقدر فى كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى إليه من النتائج، لا من أجل أهميته الباطنه (انتهى). وليس شك أن هذا كله ـ ثمرات النهج التأملى فى درس الفن وفى التأريخ له ـ قد انعكس على المدارس والنظريات والمناهج النقدية، فلم تلتمس فى الفن غايته الصادرة عن طبيعته، وإذا ذكرت الحاجة الجمالية فإنما لتوضع فى صورة (الامتاع) مقابلا (للإفادة)، أما الغايات الأكثر دورانا عند تلك المدارس والنظريات والمناهج فإنها كانت تلخص ـ تاريخيا ـ المشكلات الاجتماعية والفكرية فى عصر كل منها. وتبدأ تلك الغايات بالتوازن الأخلاقى الكلاسيكى، وتنتهى بالتوازن السلوكى الوضعى، مارة بالتوازن النفسى الرومانسى. لقد وصلت الأخلاقية الكلاسيكية الأفلاطونية الأرسطية إلى تعليمية خالصة عند كلاسيكيى النهضة الأوروبية، وكانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث هائل درس الفن من زاوية المتلقى ـ فردا وجماعة ـ درسا مؤسسا على المعضلة الأخلاقية والدينية. أما التوازن النفسى فلقد كان غاية الفريق الأغلب من الرومانسيين، عندما حولوا الدرس من المتلقى إلى الفنان، وعدوا العمل الفنى (تنفيسا) عن ذات مبدعه، ووصل غلو بعض هذا الفريق إلى أن يجعل الفن هو الفنان. للتاريخ العام قوانين عامة، وللفن تاريخ خاص يوازى التاريخ العام بقوانينه ولكنه لا يطابقه. تاريخ الفن مستقل نسبيا. إن قوانين التاريخ العام لا تغنى وحدها فى النظر التاريخى والتطورى للفن، ذلك لأن للفن نوعيته المميزة وقانون تطوره الخاص، والأمر الهام فى درس تطور الفن هو بيان عمل هذا القانون الخاص خاضعا لتلك القوانين العامة. إن التاريخية فى الفن ليست التطابق الآلى مع ظروف اجتماعية بعينها. إن الفن انعكاس لواقع محدد، لكن هذا الانعكاس يتضمن النسبى المتعلق بالدلالة الاجتماعية المحلية المعاصرة (التاريخية) كما يتضمن الثابت المتعلق بالدلالة الإنسانية العامة (الباقية). والفن الفقير وحده هو الذى يتضمن الدلالة التاريخية النسبية وهو فن المناسبة العابرة ويموت بانقضاء الظروف التى وقف عندها. والخوالد فى الفن تتضمن الدلالتين، لكن نجاحها فى صياغة الثابت إنما تحدده قدرتها على صياغة النسبى التاريخى: قدرتها على استخلاص العام من الخاص، والكلى من الجزئى، والثابت من النسبى، والنموذجى من العارض، والمثال من الماثل.

ومدار المحور الثانى أن العمل الفنى يوازى الواقع ولا يحاكيه. والشأن هاهنا أن الفنان يبنى، باقتداره التشكيلى، بنية رمزية توازى البنية الواقعية ولا تحاكيها. يواجه الفنان تشكيل البنية الواقعية الماثلة بتشكيل بنية موازية تكشف الخلل الهيكلى فى بنية الواقع ـ ثمرة التفتيت والتجزئى والقهر والاستغلال ـ وتضيء فى هذا القائم إمكانات وقدرات تجعله واقعا جوهريا إنسانيا. لذا فإن الواقع القائم يتبدى فى العمل الفنى أكثر واقعية من الواقع الواقعى. إن نمط تنظيم البنية الرمزية لا ينهض على محاكاة نمط تنظيم البنية الماثلة، إنما ينهض نمط الموازاة الرمزية على نمط الصلات المتبادلة

والمتجادلة بين عناصر التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع وما يناقضها من عناصر التنافر والنشوز والتناقض، من هاهنا تتبدى فى الموازاة الرمزية حقائق الصفات ودقائق العناصر فى الظواهر والإحياء والأشياء. وتنتهى عملية الموازاة الرمزية هذه، بعناصرها الجمالية ذاتها، إلى موقف من الواقع الذى تصدر عنه ومن العالم الذى توازيه: موقف مركب ينتظم ما هو ذاتى (نفسى، عاطفى، عقلى، روحى) وما هو موضوعى (اجتماعى، عصرى، تاريخى). وتؤكد هذه التحديدات فعالية الذات إزاء الموضوع. إن الواقع يتبدى فى الفن بصورة خاصة. للواقع حقيقته الموضوعية. ولهذه الحقيقة وقع فى نفوسنا وصدى فى ذواتنا الإنسانية ومفهوم فى أذهاننا. تنعكس صورة الواقع على ذات ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا. فالفن انعكاس ولكنه ليس انعكاسا سلبيا، بل هو إسهام فى التعرف على الواقع وأداة للم شعثه وتغييره. فإذا غامت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته، وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته. إن الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها فيبدو الواقع فى صورة جديد له: صورته الفنية. وهذه الصورة الفنية أكثر كمالا من (أصلها) لأنها تلم ما بدا مبعثرا من عناصره وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه. إن الفن وإن كان مصدره الواقع إلا أنه يتجاوز الماثل فى هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص وإلى ما يرهص به من جديد. بهذا يتحرر مفهوم الوقع من (المثول) ومن المباشرة الواقفة عند حد المرئى والملموس، فينتظم الشوق إلى الاكتمال والحلم بما لم يقع واستشراف مستقبل آت. ويتحرر مفهوم الفن من الانعكاس السلبى فينتظم الذاتية الغنائية فى وعيها بالحقيقة العيانية ويكشف عن مغزى الماثل فى الواقع ويتجاوزه إلى أن يمنح الإنسان صورة لغد يسعى إلى صنعه. إن هذا التصور ينفى الميكانيكية والفوتوغرافية فى علاقة الفن بالواقع فالفن هنا لا يحاكى الواقع فى شتاته وجزئياته حكاية بعيدة عن جوهر حركته وثرائها.

وحول هذين المحورين التأسيسيين يقع الراصد لجهود فؤاد زكريا فى هذا الباب، الجماليات، على مسائل مهمة. منها استقلال الظاهرة الفنية بين الظواهر الثقافية الأخرى مع لمح أن كل صور الثقافة تتبادل التأثير والتأثر. ومنها تفاعل الأنواع الأدبية وتداخلها. ومنها تآزر الفنون كافة. تقع على ذلك فى جهود فؤاد زكريا وهو يتوسل بعقلانية عصرية معجبة، تحدد الحدود وتؤصل المفهومات وتضبط الأدوات والإجراءات.

تحية لفؤاد زكريا

أحمد عبدالمعطى حجازى

كان فى نيتى أن أوجه هذه التحية لفؤاد زكريا بمناسبة فوزه، الذى توقعته، بجائزة مبارك هذا العام. لكن المفكر الكبير لم يفز بالجائزة. وقد رأيت أن هذا لا يمنعنى من كتابة هذه التحية ومن نشرها. وربما كانت تحية فؤاد زكريا الآن أوجب، وإلا ظلمناه مرتين: مرة لأنه لم يحصل على جائزة يستحقها من سنوات، ومرة لأننا علقنا تحيتنا له بحصوله على الجائزة، وهى تحية يستحقها سواء حصل على الجائزة أو لم يحصل عليها.

***

فؤاد زكريا مفكر أصيل، وليس مجرد مدرس فلسفة. وهو البقية الباقية من هذه الكوكبة من المفكرين المصريين الذين بدءوا بأستاذ الجيل أحمد لطفى السيد، وتواصلوا فى مصطفى عبدالرازق، وعثمان أمين، وزكى نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوى، ونجيب بلدى، وزكريا إبراهيم، ومحمود رجب، ومراد وهبة ومصطفى سويف أمد الله فى عمرهما.

إن له فى كل موضوع يطرقه أو قضية يتحدث عنها أو يكتب فيها رأيا لم يصل إليه إلا لأن الموضوعات والقضايا التى يدرسها بدأت هموما تؤرقه، وأسئلة تلح عليه وتوجهه وتقوده إلى الجواب الذى يناقشه ويطيل التفكير فيه حتى يطمئن إلى الرأى الذى يتبناه ويبشر به ويناضل فى سبيله، وهذا هو الفيلسوف بالمعنى الحقيقى الذى تنطوى عليه هذه الكلمة، فالفلسفة هى حب الحكمة، والفيلسوف هو الباحث عن الحقيقة التى يحبها أكثر مما يحب أى شىء آخر يحتاج إليه أو يطمع فيه أو يضمن به أمنه ومصلحته.

وهنا يجب أن نتذكر محاكمة سقراط، وما قاله فيها وما صنعه، فهى تختصر الكثير مما يمكن أن نقوله عن محنة المفكر أو المثقف الحقيقى حين يفرض عليه القانون فى بعض الأحيان أن يمثل أمام قضاة لا يصلحون لمقاضاته أو مناقشته أو تقييم عمله، لأنهم يخضعون للهوى، ويحكمون بالظن، وينصتون لغيرهم أكثر مما يرجعون لأنفسهم ويحتكمون لعقولهم وضمائرهم.

ولقد كانت محكمة سقراط مؤلفة من خمسمائة محلف اختيروا بالقرعة، أى جزافا، من بين النوتية والتجار.

وفيهم من فرض نفسه واشترى مكانه بالابتزاز والرشوة، وقد اتهم هؤلاء سقراط بإفساد الشباب والإساءة إلى الآلهة. وحاول سقراط أن يثبت براءته فلم يفلح طبعا فى مخاطبة قضاته أو فى إقناعهم، لأن نصفهم على الأقل كانوا من الأميين وأنصاف الأميين، ولأن خصومه كانوا يسيرون بين الصفوف يحرضون الناس ويملون عليهم ما يقولون، وهكذا صدر حكم

الأغلبية على سقراط بالموت. فتلقاه بشجاعة منقطعة النظير، قائلا إنه لا يخشى الموت، ولا يعتبره شرا، بل يرى فيه الخير كل الخير، سواء كان سباتا أبديا، أم كان انتقالا لحياة جديدة، وقد بلغ من ثباته واطمئنانه لما فعل أنه وجد الفرصة فى محبسه لينظم الشعر لأول مرة فى حياته. وحين هيأ له تلاميذه فرصة الفرار لم يقبل الفرار لأنه يعتبره عدوانا على قوانين أثينا، وهدما للدولة التى خاض الحرب فى سبيلها ضد الفرس، وعرض نفسه للموت دفاعا عنها. وهكذا تناول السم بثبات داعيا الآلهة أن يوفقوه فى رحيله إلى العالم الآخر!

***

ولقد عرف فؤاد زكريا صورا من هذه المحنة كانت أقل عنفا بلا شك، لكنه واجه فيها الذين واجههم سقراط، فخسر ما يستطيع الفيلسوف أن يخسره، وفاز بما لا يقبل التنازل عنه أو الحياة بدونه، وهو أن يحتكم دائما لعقله ويرفض المساومة والابتزاز.

لقد وجد نفسه معرضا للمحاصرة والمقاطعة لأنه أعلن رأيه بشجاعة فى بعض المواقف التى كانت تتطلب إعلان الرأى.

حين انتقد فى بعض مؤلفاته بعض كبار الصحفيين حرم من النشر فى الصحف الحكومية الخاضعة لنفوذهم. وحين تصدى للجماعات الدينية فى كتابه "الحقيقة والوهم" وحين واصل هذا النهج مع بعض المسئولين فى بعض المؤسسات الثقافية وجد نفسه مبعدا غير مرغوب فيه، أما العقوبة الأشد قسوة فهى أن يجد نفسه فى مناخ معاد للعقل والضمير.

كيف يمكن لفؤاد زكريا أن يعيش فى مثل هذا المناخ أو يتصالح مع أهله، أو ينال عطفهم ورضاهم هذا المفكر المصرى الأصيل الذى عاش حياته فى صحبة سبينوزا ونيتشه، وهربرت ماركيوز؟ كيف يستطيع أن يعيش مع نجوم الشعوذة وملوك التزوير؟ باروخ سبينوزا اليهودى الذى أراد أبوه أن يجعله حاخاما فى أمستردام فأسلم نفسه للعقل يرى به كل شىء ويحكم على الماضى والحاضر، وعلى الطبيعة وما وراء الطبيعة، ويعلن على الملأ أن الأسفار الخمسة الأولى فى التوراة زائفة مزورة. وفردريك نيتشه أعنف من تصدى لثقافة القرن التاسع عشر وقيمه الأخلاقية التى ردها كلها لما سماه ثقافة العبيد المنحطين، مبشرا بثقافة السادة الأقوياء. وهربرت ماركيوز المفكر الأمريكى اليسارى الذى تزعم ثورة الطلبة فى الستينيات وتبنى شعاراتهم التى يبدو الآن أنها تتحقق. هؤلاء هم أصحاب فؤاد زكريا.. وهم جائزته!

ونحن أمام فؤاد زكريا، وأمام غيره من المفكرين الكبار، لا نملك إلا أن نلاحظ فى البداية تلك الصلة الوثيقة أو القرابة الحميمة التى تجمع بين أعماله على اختلاف مجالاتها وموضوعاتها وتواريخ كتابتها، وتجعلها بناء متكاملا متماسكا يقوم أعلاه على أدناه، ويعبر الجزء فيه عن الكل، ويمكنه من أن يكون صادقا مقنعا.

هذا التكامل ليس مجرد منطق شكلى أو داخلى يربط بين الأعمال الفكرية أو الأدبية التى يقدمها لنا فؤاد زكريا أو غيره من المثقفين الحقيقيين، ولكنه أيضا منطق حى ملموس يربط بين شخصية الكاتب وإنتاجه، بين سلوكه وفكره، وبينه وبين الواقع الذى يعيش فيه. والثقافة إذن ليست مجرد علم أو معرفة، ولكنها أيضا أخلاق.

ونحن نعرف العبارة الشهيرة التى لخص فيها أحد النقاد الرومانتيكيين فكرته عن علاقة العمل الأدبى بصاحبه، فقال: الأسلوب هو الرجل.

الأسلوب هو الرجل، لأن الأسلوب تعبير عن وجهة نظر الكاتب، وتمثيل لثقافته وذوقه وخبرته، ولاشك أن هذه العناصر كلها تتطور وتتغير، وجهة النظر، والثقافة، والذوق، والخبرة.. لكنها لا تنسلخ عن ماضيها، ولا تفقد صلتها الحية بمصدرها وهو شخصية الكاتب التى تتطور وتظل هى نفسها، فتضمن لكل عمل من أعمالها أن يتميز ويتفرد، وتضمن لأعمالها مجتمعة أن تتراسل وتتواصل ويكمل بعضها بعضا.

وكما يتكامل إنتاج الكاتب الواحد ويشكل فى صوره المتعددة بناء واحدا، يتكامل نشاط الكاتب كله، حياته وكتاباته، وفكره وسلوكه.. فالسلوك تصديق عملى للفكر، والفكر تلمس للعمل، وبحث عن المعنى، واستيضاح للسلوك.. والكاتب

يتعرف على العالم وعلى نفسه فيما يكتب، يجرب ويكتشف، ويفكر ويتأمل، ويحلم ويتمنى.. وهو فى سلوكه يتحرك فى العالم الذى تعرف عليه، ويبشر بالحقائق التى اكتشفها، ويحقق أو يسعى لكى يحقق حلمه الذى رآه، وهذا هو الصدق الذى ننتظره من المثقف ونجده عند فؤاد زكريا..

كتب فؤاد زكريا تصدق كتبه، وأفعاله تصدق أقواله، والمعرفة عند فؤاد زكريا أخلاق، ومعنى هذا أن دافعه لطلب المعرفة وتحصيل العلم دافع أخلاقى، وأن غايته من طلب المعرفة وتحصيل العلم غاية أخلاقية.

إنه لا يكتفى بالقشور، ولا يقنع بالقليل، حتى لو أمن النقد والمحاسبة، لأنه لا يحصل العلم لكى يتباهى به أو يتكسب من ورائه، وإنما يحصله ليروى ظمأ نفسه، ولأنه لا يستطيع أن يرضى بالنقص حين يجد نفسه قادرا على التقدم خطوة نحو الكمال.

هكذا تقرأ كتابات فؤاد زكريا فتجد إحاطة بالموضوع، وسيطرة على الفكرة، وتمكنا من التعبير لا تتاح إلا لمن وقف نفسه على العلم وضحى من أجله براحة البدن، وطمأنينة النفس، ومتع الحياة.

لماذا يترجم جمهورية أفلاطون كاملة، وهو قادر على تلخيصها، أو على أن يؤلف كتابا عنها لاشك أن العمل فيه سيكون أسهل، والعائد أكثر، والعثرات أقل؟!

والدراسة التى قدم بها فؤاد زكريا ترجمته للجمهورية ـ وتقع فى نحو مائة وسبعين صفحة من القطع الكبير ـ كافية لأن تصدر وحدها فى كتاب يكون هو مؤلفه بدلا من أن يكون مجرد مترجم. لكنه لا يلجأ للسهل، ولا يقنع بالقليل.

وهو فيلسوف، وقد أدى ما عليه للفلسفة، تدريسا وتأليفا، وترجمة ومراجعة.. لكنه يعلم أن المكتبة العربية تفتقر للكثير مما أنتجته الثقافات الأوروبية فى العصور الحديثة، وهو يملك القدرة على تزويدها بجانب مما تفتقر إليه، فقد فرض على نفسه أن يتقن عدة لغات أوروبية يستطيع النقل عنها.. لهذا يشمر عن ساعد الجد ويترجم فى المنطق، وفلسفة العلوم، والموسيقى، والنقد الفنى.

وهو لا يلجأ إلى الملخصات، ولا يقنع بالكتابات الخفيفة السهلة، بل يعمد إلى كتاب ضخم رصين من أهم المراجع فى النقد الفنى فيترجمه، وهو كتاب ستولنيتز الذى يقع فى أكثر من سبعمائة وخمسين صفحة يتحدث فيها المؤلف الأمريكى عن التجربة الجمالية، وطبيعة الفن، وتركيب الفن، وتقدير الفن، والنقد الفنى.

وفؤاد زكريا فى هذه المجالات المختلفة لا يتطفل ولا يدعى، فالعلاقة وثيقة بينها وبين الفلسفة، والعلاقة وثيقة أيضا بينها وبين فؤاد زكريا.. يكفى أن ننظر فى كتيب صغير له سماه "مع الموسيقى" لنرى كيف يتحدث حديث العارف المتذوق عن الإيقاع بين الحياة والفن، وعن الأساس العقلى للموسيقى الحديثة، وعن مستقبل الموسيقى فى مصر، وعن الحركة الثانية فى سيمفونية البطولة لبيتهوفن، وعن اللحن الجنائزى فى باليه روميو وجولييت لبروكوفييف، وعن المارش الجنائزى لشوبان.

فإذا كان المقصود من الدافع الأخلاقى للمعرفة عند فؤاد زكريا قد أصبح واضحا، فأنا أنتقل إلى الغاية الأخلاقية من المعرفة متوقعا أن يكون المقصود بها واضحا من البداية، وإن كان العمل به محدودا جدا، ويكاد يكون معدوما، أقصد أن الكثيرين يعرفون العلاقة الوثيقة بين العلم الصحيح والعمل الصالح، لكن القليلين الآن أو النادرين هم الذين يتمثلون هذه العلاقة ويستحضرونها فى وعيهم، ويلتزمونها فى سلوكهم.

نحن نعرف أن العلم نور، وأن الجهل ظلام.. نعرف أن المسلم الحق هو من سلم الناس من لسانه ويده، أن الفضيلة علم، وأن الرذيلة جهل، كما كان يقول أبو الفلاسفة سقراط.. ونعرف كيف نظر الفيلسوف الألمانى ليبنتز إلى الخطيئة وكيف عرفها فقال إنها الفعل الصادر عن إدراك ناقص.. وكيف ربط بين تحصيل العلم وتحصيل السعادة، فقال: إن واجبنا الأول هو أن نعمل على اكتساب الإدراكات المتميزة أى القواعد الكلية، فإننا بذلك نحقق كمال عقلنا الذى هو ماهيتنا، ونحصل على

سعادتنا الحقة التى هى الغبطة العقلية.. والإدراك المتميز يبعث على العمل، وكلما تعمقناه وجلوناه زاد تعلقنا بالخير، فى حين أن الجهل سبب انحرافنا عن الطريق القويم.

نحن بالمعرفة لا نكون أخيارا فحسب، ولا نكون سعداء فقط، بل نحن لا نكون إلا بالمعرفة، ولا نتحقق إلا بها.

حين نقرأ سيرة فؤاد زكريا، فنلاحظ أنه فى الشطر الأول من حياته كان منصرفا إلى حد كبير لنشاطه الجامعى يحاضر، ويعد رسالته للدكتوراه، ويؤلف عن نيتشه، واسبينوزا، وعن المنطق، والموسيقى. كأن الحياة المصرية لا تعنيه. وقد ظل محافظا على هذه العزلة الأكاديمية حتى أواخر الستينيات حين بدأ نشاطه العام وقد بلغ الأربعين من عمره فرأس تحرير مجلة "الفكر المعاصر" التى كانت محاولة ناجحة لتوسيع دائرة المهتمين بالفلسفة وتحويلها من بحوث مدرسية لا تهم غير المشتغلين بها إلى ثقافة عامة، يشتبك بها العقل مع الواقع الحى، ويشارك فى تشكيل الرأى العام الخاضع للنقل والتقليد.

وقد تبنى فؤاد زكريا هذه المحاولة وجسدها فى كتاباته التى لم تعد محصورة فى القضايا النظرية وإنما تجاوزتها إلى أسئلة الواقع الثقافى والسياسى الذى اهتز بعنف شديد نتيجة لكارثة يونيو عام ١٩٦٧، وظهرت فيه تيارات وقوى معادية للعقل والحرية وقف لها فؤاد زكريا بالمرصاد يسفه منطقها، ويلزمها الحجة، وينزع عن وجهها اللثام.

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا ونحن نقرأ هذه السيرة هو: كيف نفسر هذا الانقلاب الذى خرج به فؤاد زكريا من عزلته الأكاديمية، وألقى بنفسه فى هذا الخضم الهائج؟

لقد وقف فى الشطر الاول من حياته موقفا سلبيا من النظام الناصرى، فلم يؤيد بصراحة، ولم يعارض بصراحة، لكن معاركه مع بقايا النظام الناصرى من ناحية، ومع جماعات الإسلام السياسى من ناحية أخرى دليل قاطع على أن سلبيته فى الخمسينيات والستينيات لم تكن تأييدا، لأن التأييد لم يكن يكلفه شيئا، بل كان يعطيه الكثير، وإذن فقد كان فى ذلك الوقت معارضا، لكن المعارضة كانت تفرض عليه وعلى غيره تضحيات ثقيلة لم يكن يستطيع أن يتحملها، ولهذا آثر الصمت حتى وقعت الهزيمة التى صدقت موقفه من النظام، ورحل عبد الناصر، وانفتح المجال للنقد والمراجعة فلم يتردد فؤاد زكريا فى أن يقوم بواجبه فى النقد والمراجعة، والسؤال مرة أخرى: كيف نقيم هذا التحول؟ وكيف نحكم عليه؟

هل نلومه على سلبيته فى الشطر الاول من حياته، أم نشكره على هذه السلبية التى ربما كانت فى بعض الظروف شكلا من أشكال المقاومة يستحق الشكر والتقدير؟

ولقد قلنا إن سلبية فؤاد زكريا لم تكن تأييدا للنظام فلماذا لم يعارضه إذن معارضة صريحة؟

والجواب يسير: ففؤاد زكريا ليس زعيما سياسيا، وليس قائدا حزبيا، وإنما هو بكل بساطة مثقف لا يملك إلا عقله وقلمه، وقد استولى عبدالناصر على السلطة وفؤاد زكريا فى الثانية والعشرين من عمره لم يستكمل دراسته بعد، ولم يؤمن لنفسه مكانا يؤدى منه دوره فى الحياة العامة. فإذا كان قد رأى فى النظام على حداثة سنه وقلة تجربته وبعده عن السياسة العملية ما يريبه ويدعوه لرفضه ومعارضته، فقد التفت الجماهير حول عبدالناصر، وأيده كثير من المثقفين حتى بدا كأن هذا النظام الذى بدأ انقلابا عسكريا قد تحول إلى ثورة شعبية. لكن فؤاد زكريا حافظ على سلبيته إزاء النظام فلم يخادع نفسه ولم يعتبر شعبية النظام التى كانت تعبر عن نفسها فى بعض الأحيان بأشكال سوقية دليلا على ديمقراطيته، ولم يجد فى تأييد المثقفين له ما يغريه هو بتأييده.. ونحن إذن مدينون بالشكر لهذه السلبية التى عصمت فؤاد زكريا من تأييد نظام خدع معظم المصريين ودفع بهم إلى الكارثة.

كيف استطاع فؤاد زكريا أن يملك نفسه ويعصمها، ويقاوم خوفها وطمعها، ويمنعها من الانسياق وراء الآخرين؟

فى اعتقادى أن الفضل فى ذلك يرجع إلى أن فؤاد زكريا لم ينظر لنظام عبد الناصر فى سياق محلى محدود، وإنما نظر إليه

فى سياق عالمى، وفى ضوء ماعرفته البشرية فى تاريخها الطويل، وخاصة فى تاريخها الحديث.

لقد استولى عبد الناصر على السلطة عام١٩٥٢ بعد سنوات قليلة، من الحرب العالمية الثانية التى اشتعلت بين النظم الديمقراطية والنظم الفاشية التى كان لها أنصار معجبون فى مصر شارك بعضهم فى انقلاب يوليو. فباستطاعتنا أن نقول إن نظام يوليو ربما كان صورة من هذه النظم التى انهارت فى الحرب.

ونحن ننظر فى سيرة فؤاد زكريا ونراجع مؤلفاته فنجده مؤمنا أشد الإيمان بالديمقراطية، لا يطيق الطغيان، ولا يذعن إلا للعقل، فمن الصعب أن يؤيد انقلابا عسكريا، ثم إننا نجده فى سنوات شبابه مشدودا للثقافة الأوروبية عامة والثقافة الألمانية بوجه خاص، وقد كانت رسالته الأولى التى حصل بها على الماجستير عن النزعة الطبيعية عند الفيلسوف الألمانى نيتشه، وكان نيتشه موضوع أول كتاب صدر له، فبوسعه إذن أن يأخذ من الأحداث العالمية العبرة ويتلقى من الثقافة الأوروبية الدروس. ومن هنا اختلف موقف فؤاد زكريا عن موقف بعض المثقفين الذين حصروا أنفسهم فى النطاق المحلى، وظنوا أن انقلاب يوليو رد ثورى على سلبيات المرحلة الليبرالية.

ولقد يظن البعض أن تحول فؤاد زكريا من المعارضة السلبية إلى المعارضة الإيجابية فى السبعينيات وما تلاها كان أمرا سهلا، أو كان ركوبا لموجة علت وانتهازا لفرصة أتيحت بعد أن رحل عبد الناصر، وانشق خلفاؤه بعضهم على بعض، وأصبح مجال النقد مفتوحا أمام الناقد النزيه المستعد للتضحية دفاعا عن رأيه، وأمام الفئران التى تعربد فى غياب القطط كما قال محمد حسنين هيكل فى مقالات كان يرد بها على نقاد عبد الناصر الذين كانوا ينقدون هيكل ضمنا بوصفه واحدا من الذين خدموا النظام وروجوا له. لكن الأمر لم يكن كذلك عامة، ولم يكن كذلك بالنسبة لفؤاد زكريا بالذات.

لم يكن نقد عبد الناصر عملا سهلا ولا مربحا فى السبعينيات ولا حتى فيما بعدها، فالمخدوعون بهذا النظام ـ وكنت واحدا منهم ـ كانوا لا يزالون أقوياء وكان منهم من يملك الصحف ويسيطر على تنظيمات حزبية منتشرة فى أقطار عربية مختلفة. والنظم العربية التى اعتبرت نفسها استمرارا لنظام عبد الناصر كانت تقف بالمرصاد لنقاد عبد الناصر وتحتضن الناصريين. أما خصوم عبد الناصر وأعداؤه فكان معظمهم من المنضوين تحت أجنحة الجماعات الدينية التى تصدى لها فؤاد زكريا كما تصدى فى الوقت ذاته للناصريين، فلم يكن راكب موجة ولا نهاز فرص، ولا لاعبا فى غياب القطط التى كانت ولا تزال كثيرة منتشرة فى البلاد العربية، تموء ليل نهار وتخمش وتكشر عن أنيابها، وتجزل العطاء لمن يلجأ إليها ويتمسح فيها، وقد ظل فؤاد زكريا مستغنيا بنفسه، معتصما بملكوت المعرفة، لا يضعف ولا يتنازل ولا يتراجع، لأن السياسة لم تكن بالنسبة له حرفة. كانت حكمة وكانت دفاعا عن العقل والحرية. تماما كما لم تكن الفلسفة بالنسبة له حرفة، وإنما كانت جهرا بالسؤال وإخلاصا فى الوصول إلى الجواب.

هل بوسعنا أن نكتشف العالم ونسيطر على الطبيعة؟ كيف؟ بالمعرفة نستطيع أن نمتحن صدقها ونتأكد من صحتها؟ أم بالخرافة؟

هل التخلف وضع نستطيع أن نخرج منه ونتقدم؟ أم هو قدر لا حيلة لنا فيه؟

هل يأتينا الطغاة من حيث لا نعلم؟ أم نحن الذين نصنع الطغاة حين نستسلم لهم، ونتنكر لإنسانيتنا، ولحقنا الطبيعى فى الحرية؟

وأنا أتخيل فؤاد زكريا فى أوائل الأربعينيات من القرن الماضى فتى فى نحو السابعة عشرة من عمره يستعد للحصول على البكالوريا، ويقرأ طه حسين، وعلى عبدالرازق، وأحمد لطفى السيد، ويتابع أنباء الحرب الكبرى التى كانت مشتعلة بين النظم الفاشية والنظم الديمقراطية، ويقف مبهورا أمام الفلاسفة وأفكارهم الحرة ومدنهم الفاضلة.

لقد رحب سقراط بالموت وفاء لأفكاره، أما أفلاطون الذى أقام السياسة على العدل، ورأى العدل قانونا طبيعيا لا مجرد عرف واتفاق فقد اعتقل وعرض للبيع فى أسواق الرقيق، وأما اسبينوزا اليهودى الذى رفض اليهودية ورفض الرشوة التى

قدمت له ليرجع إليها فقد تعرض بسبب ذلك لمحاولة اغتيال من شاب متعصب أصابه فيها بطعنة خنجر!

الفلسفة إذن ليست حذلقة أو لعبا بالكلمات أو متاجرة بها، ولكنها بحث مضن عن الحقيقة، وإيمان بالفضيلة، وجهاد فى سبيلها، وتلك هى المثل التى نراها عالية مرفوعة فى أعمال فؤاد زكريا وفى حياته الحافلة التى لم تخل من صعوبات وأخطار يشير إليها فى حديث له فيقول: يكفى أن أذكرك بمقال صغير بسيط كتبته بعد حرب ٧٣ فى "جريدة الأهرام" بعنوان: "معركتنا والتفكير العقلى". هذا المقال على صغره جلب على هجمات لا أول لها ولا آخر. وقيل لى إن بعض النواب فى مجلس الشعب دعوا إلى طردى من الجامعة تملقا لهذه التيارات الظلامية التى حاولت أن تستغل حرب ٧٣ فى نشر أفكارها، وساءها جدا أن أفصل بين هذه الأفكار وبين النصر العظيم الذى أحرزناه فى سنة ٧٣، لقد قلت لهم ياجماعة إذا كنا أحرزنا أخيرا انتصارا رائعا على أعدائنا، فهل تأتون بعد هذا كله وتنسبون هذا النصر إلى الملائكة؟

وكما رأى فؤاد زكريا من واجبه أن يتصدى للظلاميين الذين يرفعون شعارات الدين ويتمسحون فيها ويغطون بها سعيهم المحموم للوصول إلى السلطة، رأى من واجبه أن يتصدى للمغامرين الذين يرفعون شعارات الثورة على انقلاباتهم العسكرية، ويبررون بها طغيانهم واستبدادهم بالناس، وتكميمهم للأفواه، وتبديدهم لثروات البلاد، وهزائمهم المتلاحقة أمام الأعداء.

والواقع أن المتاجرين بالدين والمتاجرين بالثورة وجهان لعملة واحدة يختلط فيها الوهم بالحقيقة، والخرافة بالطغيان.

المتاجرون بالدين لا يسمحون للشعب بأن يكون مصدر السلطات، ولا بأن يختار حكامه، ولا بأن ينقدهم أو يحاسبهم أو يعارضهم، لأنهم يزعمون أنهم يحكمون باسم الله لا باسم الشعب، وبالقوانين السماوية لا بالقوانين الأرضية، والمتاجرون بالثورة كالمتاجرين بالدين يحولون أنفسهم إلى آلهة أو أنصاف آلهة ويسخرون أجهزة الدولة كلها لتردد مزاعمهم، وتفرض أكاذيبهم على الناس، وتجعلها عقائد دينية لا يجوز لأحد أن يناقشها.

من الطبيعى إذن أن يتحالف الطغيان والخرافة، وأن يستعين كل منهما بالآخر فى فرض وجوده وتدعيم سلطته، وقد رأينا فى مصر كيف تحالف ضباط يوليو فى بداية حكمهم مع الإخوان المسلمين، فلما دب الخلاف بين الطرفين رفع الضباط شعارات العروبة التى لم تكن فى تصورهم إلا إعادة صياغة للشعارات الدينية. لأنهم اعتبروها إحياء للماضى، ولهذا اختلطت بالدين فى أذهان الكثيرين وأصبحت الوحدة العربية استعادة للخلافة الإسلامية، أما الذين ميزوا بين الدين والقومية فقد أمعنوا فى العودة إلى الماضى، ورجعوا بالعروبة إلى العصور التى سبقت الإسلام، وجعلوها عروبة عرقية لا عروبة ثقافية، والفرق كبير بينهما.

العروبة العرقية تستند إلى تراث البادية بما تفرضه الحياة فيها من صور العنف، والاحتكام للقوة، ورفض الآخر، وإرغام الفرد على الامتثال للجماعة والذوبان فيها، وفى هذا التراث يلتقى دعاة العروبة العرقية ودعاة الإسلام السياسى الذين لا يرون الإسلام إلا فى أصوله الأولى التى سبقت حضارته.

أما العروبة الثقافية فتستند إلى حضارات الأمم والجماعات التى اعتنقت الإسلام، وتحترم تاريخها كله، السابق على الإسلام والتالى له، وتفسح صدرها لاختلاف الرأى، وتراهن على بناء مستقبلها لا على إحياء ماضيها القديم. ولا ترى ضيرا فى أن تنقل عن الأمم المتقدمة علمها الحديث، ونظمها السياسية، ومؤسساتها الديمقراطية، وهذه مواصفات يرفضها المتاجرون بالثورة الذين يريدون أن يكونوا أباطرة، والمتاجرون بالدين الذين يريدون أن يكونوا خلفاء وسلاطين. والسؤال: كيف نظر فؤاد زكريا إلى هؤلاء وهؤلاء؟

الجواب على هذا السؤال يبدأ من التذكير بأن فؤاد زكريا لم يكن سياسيا، ولم يكن أيضا مجرد "مدرس محترف"، وإنما ظل دائما مفكرا باحثا عن الحقيقة مدافعا عنها.

ونحن نعلم أولا أن الأخلاق هى أهم ما يشغل فؤاد زكريا، لا الأخلاق بالمعنى الدارج الذى يجعلها مجموعة من القواعد والمقاييس الجاهزة التى يرثها المرء عن أهله ويتبعها فى سلوكه، بل الأخلاق من حيث هى ضمير فردى واختيار حر.

مثلا، المعنى الدارج للأخلاق يضع الآن عفة المرأة فى ثيابها، لكن العفة بالمعنى الجوهرى للأخلاق التزام داخلى وضمير، وربما فرض علينا الجمال السافر هيبته وإنسانيته فلم نتجاوز معه حدودنا، وربما أغرانا الجمال المستور، وأطلق فينا ما تجتهد الأخلاق فى ضبطه وتهذيبه.

ولقد شغلت الأخلاق فؤاد زكريا فى كل ما تناوله بالتأمل والتفكير وفرضت عليه موضوعاتها كلها، نيتشه، لأن نيتشه مفكر أخلاقى ومبشر بأخلاق جديدة تحل فيها إرادة القوة والاستعداد للتضحية وقبول المخاطرة محل الاستسلام للضعف والامتثال للطغيان، واسبينوزا لأن اسبينوزا سبق نيتشه فى نقد الفكر الدينى والدعوة لإصلاح قواعد التفكير ومبادئ الأخلاق فى ضوء التطورات الجذرية التى نقلت المجتمعات الغربية من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة، وفرضت على الإنسان أن يثبت وجوده وأن يعيه ويتمثله، ويمتحن أفكاره ويراجع مثله العليا وأخلاقه ليتأكد من قدرته على التمييز بين الحقيقة والوهم، وبين الفضيلة والرذيلة.

وإذا كانت الأخلاق قد ارتبطت بالميتافيزيقا، أى بما وراء الطبيعة فى العصور القديمة والعصور الوسطى، فقد سعت للانفصال عنها واستقلت بنفسها فى العصور الحديثة.

والذى حدث فى أوروبا خلال القرون الخمسة الماضية حدث عندنا إلى حد ما فى القرنين الأخيرين نتيجة لاتصالنا بالعلم الحديث، وخروجنا من امبراطورية الأتراك الدينية، وحصولنا على استقلالنا الوطنى وعلى الدستور الديمقراطى وسواها من التطورات التى كان لابد أن تنظمها قوانين وضعية ومحاكم أهلية، وأن تنتج عنها أخلاق جديدة أساسها العقل والحرية. وهذا ما يعبر عنه الإمام المستنير محمد عبده فى محاضراته عن كتاب مسكويه تهذيب الأخلاق ومقالاته حول القانون، وحديثه عن الشرائع التى تتغير بتغير أحوال الأمم، وهذا ما عبر عنه أيضا عدد من المفكرين المصريين الذين اهتموا بديكارت وكانت، وكتبوا عن المناهج العلمية، وعن القيم الأخلاقية من أمثال أحمد لطفى السيد الذى ترجم كتاب أرسطو فى الأخلاق وطه حسين الذى أقام دراسته للشعر الجاهلى على منهج ديكارت، وإبراهيم مدكور، وزكريا إبراهيم، وفؤاد زكريا الذى لم تكن الأخلاق بالنسبة له مجرد هم نظرى أو مجرد قضية فلسفية، وإنما كانت ضميرا مؤرقا وسلوكا يسعى لأن يستقيم مع هذا الضمير ويجسده وينطق باسمه، ومن هنا كتاباته عن جمال عبدالناصر وعن حركة يوليو.

لقد قلبت هذه الحركة حياتنا رأسا على عقب، وقذفت بنا فى مخاطر مهلكة، وجرت علينا كوارث مأساوية، لانزال نتخبط فيها حتى الآن، ومع هذا كله لم نجد الجرأة لنراجع ما حدث، ونصارح أنفسنا به، ونعترف بمسئوليتنا عنه، ونتعلم منه درسا يجنبنا الانزلاق من جديد لتجربة مماثلة، وهذا ما حفز فؤاد زكريا ليكتب ما كتبه عن جمال عبدالناصر وعن حركة يوليو، فإذا كانت الذكرى السابعة والخمسون لهذه الحركة قد حلت هذا العام فهى مناسبة نتعرف فيها على رأى فؤاد زكريا، ونبدأ هذه المراجعة التى تقتضيها السياسة وتقتضيها الأخلاق.

حركة يوليو فى رأى فؤاد زكريا ليست ثورية، وإنما هى انقلاب عسكرى ظلت السلطة مطلب القائمين به، وظل بقاؤهم فى السلطة شغلهم الشاغل الذى جعلهم يعتمدون اعتمادا كاملا على الجيش وأجهزة الأمن وأجهزة الدعاية، ويقمعون بكل عنف أى نشاط سياسى مهما يكن القائمون به.

لقد ضربوا اليسار الشيوعى، وضربوا اليمين الليبرالى، وضربوا الجماعات الدينية بعد أن تحالفوا معها، وكمموا أفواة المثقفين، دمروا الطبقة الوسطى، ومنعوا العمال من إقامة تنظيماتهم السياسية والنقابية المستقلة، حلوا الأحزاب والنقابات وأقاموا بدلا منها هياكل مزينة، واكتفوا من الجماهير المخدوعة بالتصفيق.

وحركة يوليو لم تبن نظاما اشتراكيا، وإن حددت الملكية الزراعية، وأممت المصانع والمصارف والشركات، أو بالأحرى صادرتها وجعلت ملكيتها للدولة، وبالتالى لم يكن التأميم تأميما أى لم يكن تمليكا للأمة، وإنما انتزع النظام الملكيات الخاصة من أيدى أصحابها ووضع يده عليها ليتصرف هو فيها ويمنع أصحابها من أن يستخدموها فى مقاومته.

ولو كان الذى حدث تأميما واشتراكية بالمعنى الحقيقى لتضاعف الإنتاج من ناحية، وتحقق التوزيع العادل، من ناحية أخرى. لكن الذى حدث هو العكس، فالإنتاج لم يتضاعف وإنما تضاعفت الخسائر حتى أصبح ما يسمى بالقطاع العام عبئا ثقيلا على الدولة، وأدى تراجع الإنتاج إلى انهيار قيمة الجنيه المصرى، وارتفاع أسعار السلع الضرورية، وكانت النتيجة فى النهاية هى العودة للملكية الخاصة التى خسر فيها الاقتصاد المصرى كما خسر فى التأميم!

وإذا كانت حركة يوليو قد أسقطت النظام الليبرالى، وعجزت عن إقامة نظام اشتراكى فقد أرادت بذلك أن تكون سلطة وحيدة، وأن تحكم دون رقيب أو حسيب، لا تداول للسلطة، ولا نقد ولا معارضة، المجالس النيابية مسارح، والصحف نشرات خاضعة للمراقبة، والتنظيمات السياسية ممنوعة، من هنا وقعت الهزيمة الساحقة، ومن هنا استشرى الفساد.

هكذا نظر فؤاد زكريا لما يسمونه "ثورة يوليو" فوجدها انقلابا عسكريا. وهكذا نظر أيضا لما يسمونه "الصحوة الإسلامية" فوجدها فرارا من العصر وهروبا من مواجهة الواقع، فهى إذن ليست صحوة، وإنما هى غفوة أو كبوة. لأنها تتجاهل الحاضر ومطالبه، وتعيد المسلمين قرونا إلى الوراء، وتفرض عليهم أن يختاروا بين الإسلام والحرية، فإن اختاروا الحرية فقدوا الإسلام، وإن اختاروا الإسلام فقدوا الحرية!

والسؤال الذى يجب أن نطرحه الآن هو: كيف نتصور علاقة الإسلام بالعصر الحديث؟ هل نفهم الإسلام على النحو الذى يتفق مع روح العصر ويستجيب لمطالبه وأمانيه؟ أم نحن نتشبث بحرفية النصوص الدينية ونفهمها كما فهمها أهل العصور الماضية بعقلية زمانهم وبما كان سائدا فيه من أوضاع وأفكار؟

فى العصور الماضية كانت المعرفة العلمية متواضعة للغاية، وكانت التفسيرات الخرافية للظواهر الطبيعية والإنسانية هى السائدة. وفى العصور الماضية كان البشر مقسمين إلى ملل ونحل وقبائل وعشائر، وكانت العاطفة الوطنية التى تجمع بين أبناء الوطن الواحد على اختلاف عقائدهم ومذاهبهم ضعيفة خافتة، من هنا كان التعصب الدينى سلوكا سائدا وكان عاطفة محمودة، وكان التسامح قليلا محدودا، وربما ذمه البعض وعده دليلا على ضعف الإيمان.

وفى العصور الماضية كان البشر مقسمين أيضا إلى رجال من ناحية ونساء من ناحية أخرى، أحرار وأرقاء، مؤمنين وكفار، لأن البشر فى العصور الماضية لم يكونوا متساوين، المرأة لم تكن تساوى الرجل، لأنها فى نظر القدماء جسد بلا عقل، أو جسد بنصف عقل، ولذلك فهى عورة كلها والعبد لا يساوى الحر. لأن العبد متاع يستثمر ويستعمل. الرجل للسخرة، والمرأة للاستمتاع. والعبد وما ملكت يداه ملك لسيده! والكافر، أى المنتمى لغير الديانة السائدة، لا يساوى المؤمن بهذه الديانة التى هى وحدها الحق. فكل من لا يؤمن بها كافر، أى أن عقله محجوب مغطى بما يحول بينه وبين إدراك الحقيقة!

فى ظل هذه الأوضاع التى سادت فى العصور الماضية كان من الطبيعى أن يخلط الناس بين علوم الدين وعلوم الدنيا، وأن يلجأوا لرجال الدين أحيانا، وللسحرة والمشعوذين أحيانا أخرى يستفتونهم فى كل شىء، فى الطعام والشراب، والملبس والمسكن، والحرب والسلم، والسفر والإقامة، والطبيعة والفلك، والجغرافيا والتاريخ، والزراعة والتجارة.

وكان من الطبيعى أن تكون النظم السياسية السائدة نظما دينية مستبدة يقوم عليها أمراء وملوك وأباطرة، وبابوات وكرادلة، وأئمة وشيوخ، وخلفاء وسلاطين يرفعون راية الصليب أو راية الهلال أو أية راية أخرى، ويزعمون أنهم ظلال الله على الأرض، وأنهم يحكمون بتفويض منه، وبالنيابة عنه. فليس من حق أحد أن يخالفهم أو يعارضهم أو يحاسبهم.

وفى ظل هذه الأوضاع لم يكن للإنسان الفرد وجود، لأن الإنسان الفرد هو الإنسان الحر الذى يفكر لنفسه ويختار لنفسه، فمن حقه إذن أن ينفرد بوجهة نظر مستقلة، ومن حقه أن يتفق مع غيره ويختلف، أن يؤيد الحاكم ويعارضه. وهذا حق لم تكن المجتمعات القديمة تتقبله أو تعترف به، بل تعده تمردا وعصيانا وخروجا عليها، لأنها مجتمعات أبوية تقوم على السلطة المطلقة للأب أو لشيخ القبيلة أو للأمير الذى يبسط سلطانه على أتباعه أو رعاياه، ولا يسمح لفرد بأن يتميز أو

يستقل.

وكما كان الإنسان الفرد غائبا لا وجود له فى ظل هذه الأوضاع، فالإنسانية كلها مفهوم لاوجود له. لأن البشر فى العقلية القديمة ليسوا جنسا واحدا، وإنما هم دماء مختلفة، وأجناس وألوان شتى، وديانات ومذاهب متصارعة، وإذن فالإنسان ليس واحدا، والحق ليس واحدا، والعقل ليس واحدا، والمصلحة ليست واحدة، والفضيلة ليست واحدة. والحياة البشرية كلها صراع عنيف، والسيف وحده هو الحكم.

ولاشك فى أن الديانات السماوية وغير السماوية تصدت لهذه الأوضاع الظالمة وسعت للحد من شرورها. لكن الدين كان هو ذاته ساحة حرب وصراع بين فريقين: فريق يشده لمساندة الأوضاع القديمة التى وصفناها، وفريق آخر يريد أن يجعله جسرا من جسور الإنسان إلى مستقبل أفضل ينعم فيه الناس بالأمن والحرية والرخاء والسعادة.

ولقد استطاع الإنسان أن يخطو خطوات واسعة فى طريقه إلى هذا المستقبل المنشود كما نرى فى المجتمعات الحديثة المتقدمة، وأن يكتشف الكثير مما كان يجهله فى الطبيعة وفى المجتمع وفى نفسه، وأن يسخر علمه لسد حاجاته والوفاء بمطالبه، وأن يرفع راية العقل والحرية، ويقيم نظما ديموقراطية تحترم حقوقه وتلبى مطالبه، فمع أى جانب يقف المسلمون اليوم، وإلى أى عصر ينحازون؟ للعصور الماضية، أم للعصور الحديثة؟

الواقع الذى نلمسه جميعا هو أن المسلمين لايزالون منقسمين: فريق يشد الإسلام إلى الوراء، وفريق يحاول أن يدفع به فى اتجاه العصر. الأول يعتبر كل ما حققته البشرية فى القرون الأخيرة ابتعادا عن الدين، ويسمى العصور الحديثة جاهلية لا يخرج منها بالطبع إلى ما بعدها كما فعل المسلمون الأوائل، وإنما يخرج منها إلى ما قبلها. لأن المزيد من التقدم بالنسبة له مزيد من البعد عن الإسلام الذى يجب أن نتقهقر حتى نجد أنفسنا فى عصوره الذهبية!

والفريق الآخر لا ينكر أن الإسلام حقق الكثير فى العصور الماضية، لكنه يرى فى الوقت نفسه أن هذه العصور الماضية كانت عامرة أيضا بالطغيان والاستبداد، والظلم والقهر، والعنف والقسوة، والاتجار فى البشر، والتعصب والتزمت، واضطهاد المخالفين من المفكرين والشعراء والعلماء والفقهاء. وعلى المسلمين المعاصرين إذن أن يجتهدوا فى فهم دينهم فهما جديدا يتخلون فيه عما فرضته العصور الماضية وأوضاعها المتخلفة وثقافتها المتحجرة، ويستنيرون بما حققته الإنسانية فى عصورها الحديثة، حتى لا يكون تناقض بين الإيمان والعقل، أو بين الإيمان والحرية، أو بين الإيمان بدين بالذات والانتماء للبشر جميعا على اختلاف ثقافاتهم ودياناتهم، والنظر إلى هذا التعدد والاختلاف باعتباره شرطا للتواصل والتكامل، وليس سببا للكراهية والعدوان.

والسؤال من جديد: مع أى فريق من هذين الفريقين يقف المسلمون الآن؟!

من الطبيعى أن يكون موقف فؤاد زكريا مما يسمى بالصحوة الإسلامية هو موقفه مما يسمى بثورة يوليو، فالصحوة والثورة المزعومتان وجهان لحركة واحدة يتوهم أصحابها أنهم يتحركون باسم إرادة لا تقهر، وأنهم يجسدونها وينفذون مشيئتها.

أصحاب الصحوة يزعمون أنهم مبعوثو العناية الإلهية، وأنهم المسلمون بحق، وسواهم زنادقة، وهم وحدهم الصاحون، وغيرهم نيام، وأن هذه العصور الحديثة كفر وجاهلية، وأن الإسلام سيظهر على أيديهم من جديد، تماما كما زعم أصحاب الثورة أنهم وحدهم المعبرون عن الشعب الذى جعلوه شعارا مجردا منقطع الصلة بأصله الحى، أى بالمصريين كما نراهم ونعرفهم فى واقع الحياة بأجسادهم وأرواحهم، وأفكارهم ومشاعرهم، وحاجاتهم ومطالبهم، وحقهم فى الحياة الآمنة الكريمة، وحقهم فى الحرية، وحقهم فى أن يحكموا أنفسهم بأنفسهم.

لقد أسقط أصحاب الثورة المصريين من حسابهم وحولوهم إلى كلمة يعظمونها فى الخطب الرنانة ليبرروا باللسان

قهرهم لهم بالفعل وإنكارهم لوجودهم، حلوا أحزابهم، وأوقفوا العمل بدستورهم، واستولوا على صحفهم، وزيفوا إرادتهم فى مجالس مصطنعة ملفقة، وأخرسوا مثقفيهم، وزجوا بخيرة أبنائهم وبناتهم فى السجون والمعتقلات، ورشوا جماهيرهم البائسة وحولوها إلى آلات متنقلة تستخدم للتصفيق وترديد الشعارات الجوفاء، وتلك هى الثورة التى لم تكن إلا سلسلة من الكوارث انتهت بأشنع هزيمة تلقيناها فى تاريخنا الطويل الحافل بانتصارات نتنكر لها، وهزائم لا نتعلم منها، فمن هو النائم؟ ومن هو الصاحى؟

الذى أدرك ـ ولو بعد أن وقع فى الوهم زمنا وانطلت عليه الخديعة ـ أن ما سموه شعبا لم يكن إلا شعارا مزيفا، وما زعموه ثورة لم يكن إلا انقلابا عسكريا ونظاما مملوكيا؟ أم هو السادر فى غيه، الخائف من وعيه المتشبث بأوهامه يخشى أن يخرج منها حتى لا يجد نفسه محاطا بالخراب؟!

من هو النائم؟ ومن هو الصاحى؟

توفيق الحكيم وأمثاله ممن كانت مراجعاتهم لأنفسهم وشجاعتهم فى مواجهة الخطأ والاعتراف به والعودة للحق، أكبر بكثير من رغبتهم فى تجاهل ما حدث والتستر عليه، وخوفهم من أن ينتقص الاعتراف من قدرهم ويشوه صورتهم فى نظر الذين ينزهون من يحبونهم ويظنون أنهم لا يخطئون، فإذا وقعوا فى الخطأ أو اعترفوا به صاروا مدنسين بعد أن كانوا مقدسين، وهذا هو سلوك الجماعات التى لم تبلغ سن الرشد، لا تطيق الحرية، ولا تتحمل المسئولية، وإنما تعطى ظهرها لمن يركبها زاعما أنه يرعاها، وتسميه مستبدا عادلا، أو إماما معصوما، وهى تسميات تدل بذاتها على خفة العقل وتفاهة التجربة، لأن المستبد لا يعدل، والعادل لا يستبد، والسؤال من جديد: من هو النائم؟ ومن هو الصاحى؟

الذى يعيش فى الحاضر كما يعيش الآخرون، يواجه مشكلاته كما يواجهها الآخرون، ويحاول أن يتغلب عليها ويخرج منها ويتقدم كما يتقدم غيره، ويدرك أن الماضى لا يتكرر، وأن جوانبه المشرقة لا يجب ألا تنسينا جوانبه المظلمة، وأننا نستطيع فقط أن ننتفع بما حصلناه فيه من خبرة تساعدنا فى تنمية إيجابياته والتخلص من سلبياته؟ أم هو الذى ينطح صخرة الحاضر متوهما أنه سيوهنها ويفلقها ويفتح فيها بابا سحريا يأخذه إلى ماضيه الذهبى وفردوسه المفقود؟!

هذا جائز بالطبع! ولكن فى أحلام اليقظة فقط، وفى ألف ليلة وليلة!

ومشكلتنا مع الحالمين أيقاظا أنهم مازالوا يفكرون بعقلية العصور الوسطى، ويقرءون "ألف ليلة وليلة" باعتبارها تاريخا حقيقيا وليست عملا أدبيا وخيالا شعبيا، من هنا يقضى هؤلاء الحالمون أعمارهم فى البحث عن خاتم سليمان الذى يستحضرون به الجان، ويلجأون للسحرة والمشعوذين الذين يدعون القدرة على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب وفضة، وإعادتنا إلى ما كان عليه أسلافنا قبل ألف عام.

وهذا ممكن بالطبع! لكن على خشبة المسرح القومى، نستطيع على خشبة المسرح أن نلعب أى دور، ونعيد للحياة أى شخصية، هارون الرشيد، أبونواس، السندباد البحرى، معروف الإسكافى، وهذا هو بالضبط ما يصنعه دعاة الصحوة الإسلامية كما يحدثنا عنهم فؤاد زكريا فى كتابيه: "الحركة الإسلامية المعاصرة" و"الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل".

الصحوة الإسلامية فى نظر أصحابها ليست فكرا جديدا ينبع من روح الإسلام ويعالج مشكلات العصر الذى نعيش فيه، وإنما هى كوميديا يقلدون فيها صور القدماء ويتقمصون شخصياتهم، ومن هنا تركيز دعاة الصحوة على الجوانب الشكلية فى الإسلام وعجزهم الكامل عن النفاذ لروحه وتمثل غاياته الإنسانية ومبادئه السامية.

إنهم يركزون كفاحهم ـ كما يقول فؤاد زكريا ـ على ميدان الملابس، ومنع كل أشكال الاختلاط بين الجنسين، ونشر الحجاب والنقاب، والدفاع عن تربية اللحى، فهل يقبل الدين ذاته أن نولى موضوع الاختلاط أو الحجاب أو اللحية اهتماما يفوق بكثير ما نوليه لموضوع العدالة الاجتماعية، أو التحالفات الدولية التى تخدم قضايانا، أو أسلوب الحكم فى البلاد؟

ولماذا نقتدى بالسلف فى شكل ملابسهم، ولا نقتدى بهم فى ركوب دوابهم، أو سكن خيامهم، أو أكل ثريدهم؟!

وما الذى حققه دعاة الصحوة فى البلاد التى استولوا على السلطة فيها؟ ما الذى حققوه من العدالة، ومن الديمقراطية، ومن التقدم العلمى والفكرى؟ لمن تذهب أموال البترول؟ ومن هم الذين يحكمون إيران؟ وما الذى قدمته حكومة الطالبان للأفغانيين؟

الذى حققه دعاة الصحوة فى كل البلاد التى استولوا على السلطة فيها هو ذاته الذى حققه أصحاب الثورة: الطغيان، والتخلف والفساد والهزيمة والفوضى والفتن الطائفية والحرب الأهلية، فصحوة السلفيين وثورة الضباط وجهان لعملة واحدة، الضباط يستخدمون الدين، والسلفيون يستخدمون العسكر، وحكم النسر ـ كما يقول فؤاد زكريا ـ هو خير تمهيد لحكم العمامة!.

وأخيرا نتحدث عن الموسيقى فى حياة فؤاد زكريا وفى فكره لنجد أن الاهتمام الجاد الذى أولاه فؤاد زكريا للعقل، وللسياسة، هو الاهتمام الجاد الذى أولاه للفن. كيف نفسر هذه العلاقة الحميمة التى ربطت بين فؤاد زكريا وفن الموسيقى؟

فؤاد زكريا مفكر يشتغل بفن يعد أقرب فنون الفكر للمعرفة الموضوعية التى يتجرد فيها الإنسان من ميوله وعواطفه، ليعرف الموضوع الذى يتصدى له معرفة صحيحة بالمقاييس المشتركة بين البشر جميعا على اختلاف ثقافاتهم، وهى المقاييس العقلية المنطقية التى نستخدمها فى طرح الأسئلة وتحديد المشكلات والوصول إلى إجابات صحيحة مقنعة. وفى هذا تختلف الفلسفة عن العلم التجريبى الذى نتعرف به على الوقائع الجزئية ونسيطر به على الطبيعة، وتختلف عن الفن الذى نتلقاه بكل ملكاتنا، فنتذكر ونتخيل وننفعل ونتصل اتصالا حميما بالعالم وبما وراء العالم.. الفلسفة عقل صارم، والفن انفعال ووجدان.. فكيف اجتمعا فى فؤاد زكريا؟

ولو أن فؤاد زكريا كان مجرد مستمع يحب الموسيقى ويتذوقها ويجمع بينها وبين اشتغاله بالفلسفة، لما أثار استغراب أحد، لأن المتعة الفنية حاجة إنسانية مشتركة، مهما يكن النشاط الذى يتخصص كل منا فيه ويجعله عمله الأول وحرفته الأساسية.

ونحن نعرف أن كبار الفلاسفة اهتموا بالموسيقى وتحدثوا عن مكانها فى الحضارة ودورها فى حياة الفرد والجماعة، وإذا كانت الحضارة الإنسانية قد ميزت فى مراحل نضجها بين ما نعرفه بالعقل، وما نعرفه بالقلب، وما نعرفه بالتجربة، فهذه المعارف كلها وجوه متعددة للنشاط العقلى. ونحن نطرب للمنطق السديد، ونقتنع بالنغمة الرائعة.

ولقد كان سقراط نحاتا، أخذ فن النحت عن أبيه.. فلما صار فيلسوفا كان يحلم بأن يصبح موسيقيا، وقد اشتغل الفلاسفة بالطب، فالحكيم طبيب، والطبيب حكيم.. ومكان الشعر فى الفلسفة لا يقل عن مكان المنطق فيها، وكما أن للفن مكانه فى حياة الفلاسفة وفى إنتاجهم، فالفلسفة لها مكانها فى حياة الأدباء والفنانين وفى أعمالهم.. وهل نستطيع أن نفصل بين شعر المعرى وفلسفته؟.. أو نفصل فى أوبرات فاجنر بين الألحان والأشعار والمناظر؟.. بل لقد جمع فاجنر بين موهبة الشاعر، وموهبة الملحن، وموهبة الناقد والفيلسوف.

وربما كانت الموسيقى أقرب الفنون إلى الفلسفة، لأن الموسيقى أصوات مجردة ولا تعنى بذاتها أى شىء. والفلسفة كذلك أفكار مجردة تعلو على الوقائع الجزئية والحالات الفردية.

وبوسعنا إذن أن نفهم تلك العلاقة التى ربطت بين فؤاد زكريا والموسيقى مند كان صبيا فى العاشرة من عمره. ففى تلك السن نجح فى صنع آلة موسيقية بدائية ـ كما يصفها ـ من صندوق مستطيل من الصفيح شد عليه خيوطا من الجلد المطاط الرقيق وراعى فى الشد أن يكون متدرجا بما يجعل كل خيط مناظرا لنغمة فى السلم الموسيقى.. وقد استطاع أن يعزف على هذه الآلة البدائية ألحانا شجية مما كان شائعا فى ثلاثينيات القرن الماضى.

واستطاع فؤاد زكريا بعد ذلك بسنوات أن يقنع أسرته بشراء مندولين كان يجيد العزف عليه.. كما تعلم أن يقرأ المدونات الموسيقية، وأن يدون الألحان التى يسمعها.. وهكذا ظل يتقدم فى هذا الطريق بخطى واسعة حتى انفتح له عالم الموسيقى السيمفونية، خصوصا بعد أن التحق بقسم الفلسفة فى كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول، حيث أصبح عضوا فى جمعية الموسيقى التى كان يرأسها الدكتور لويس عوض، كما أتيح له آنذاك أن يتردد على دار الأوبرا ويحضر حفلات الفرق الأجنبية الزائرة.

تلك هى السنوات الذهبية ـ أربعينيات القرن الماضى ـ التى بدا فيها أن النخبة المصرية المثقفة قد نجحت فى خلق مناخ فكرى تستطيع مصر فيه أن تتحرر من ماضيها العبودى البائس، وتلحق بالركب الإنسانى المتقدم وتأخذ مكانها فيه.. وهو الأمل الذى بددته أحداث السنوات التالية.

لكن التحاق فؤاد زكريا بقسم الفلسفة فى كلية الآداب فرض عليه أن يختار بين الانصراف للفلسفة والانصراف للموسيقى، فاختار الفلسفة، وإن ظل عاشقا وفيا للموسيقى.. ذكرياته حافلة بالأعمال التى استمع إليها، والفرق التى حضر حفلاتها فى عواصم عالمية مختلفة، ومكتبته حافلة بالتسجيلات والمراجع التى تتحدث عن الموسيقى والموسيقيين.. وقد أصدر هو نفسه ثلاثة كتب عن هذا الفن الذى عشقه ولم يستطع أن يشتغل به.

وقد بدأ فؤاد زكريا هذه الإصدارات بكتاب عن "التعبير الموسيقى"، ثم أتبعه بكتابه "مع الموسيقى"، الذى تحدث فيه عن علاقته بهذا الفن وذكرياته معه، كما تحدث عن الإيقاع حديثا مستفيضا رائعا، وعن الموسيقى الشعبية، ومستقبل الموسيقى فى مصر، أما كتابه الأخير فقد اختار له موضوعات تتصل فيه الموسيقى بالفلسفة، هذا الموضوع هو الموسيقار الألمانى ريتشارد فاجنر، الذى تتلمذ على شوبنهور، وجمعت بينه وبين نيتشه صداقة حميمة تأثر فيها كل منهما بالآخر، وأفسح له مكانا فى إنتاجه، فكلاهما قومى ألمانى متحمس.. وكلاهما شديد الإعجاب بالتراث اليونانى.. وكلاهما ساخط على تراث الساميين.

ولقد بدا لى كتاب فؤاد زكريا عن فاجنر استكمالا لدراسته الفلسفية عن نيتشه أو تعبيرا آخر عن فهمه لهذا الفيلسوف ولثقافة القرن التاسع عشر الأوروبى بشكل عام.. فثقافة القرن التاسع عشر هى ثقافة الثورة التى شملت كل مجال، وسعت إلى تحرير الإنسان من العصور الوسطى وثقافتها الخرافية ونظمها المستبدة.

فى القرن التاسع عشر استطاعت الثورة الفرنسية أن تهز العروش، وتحطم الأغلال، وترفع على الأرض راية الحرية، والمساواة والإخاء.

وفى القرن التاسع عشر انتصرت الدولة الوطنية على الدولة الدينية، وانتصر العلم على الخرافة، والرومانتيكية على الكلاسيكية.. ووقف فيكتور يدافع عن الجمهورية فى فرنسا.. وألف بتهوفن سيمفونيته الثالثة يحيى فيها نابليون رسول الثورة قبل أن يصبح إمبراطورا فينقلب عليه، وكما وقف بتهوفن إلى جانب الثوار الفرنسيين، وقف فاجنر إلى جانب الثوار الألمان.

أريد فى النهاية أن أقول إن المثل العقلانية الرفيعة التى قادت فؤاد زكريا ليشتغل بالفلسفة، هى المثل الرفيعة التى قادته للموسيقى الكلاسيكية، وجعلته واحدا من أخلص عشاقها ومحبيها.

الفلسفة أخلاق بالمعنى العميق لهذه الكلمة.. والموسيقى أيضا أخلاق بهذا المعنى.. فلا غرابة إذن فى أن يكون محب الحكمة محبا للموسيقى!

تحية لفؤاد زكريا! تحية يستحقها بما ألف، وبما ترجم، وبما قال، وبما فعل.

فؤاد زكريا وحب الموسيقى

عبدالرشيد الصادق محمودى(*)

تكشف لى منذ فترة قصيرة جانبا كنت أجهله من النشاط الفكرى للدكتور فؤاد زكريا (أستاذ الفلسفة الأسبق بجامعة عين شمس وجامعة الكويت)، وأعنى بذلك اهتمام الأستاذ بالموسيقى، فله فى هذا المجال إنتاج وفير يشمل الكتب التالية: "التعبير الموسيقى" (١٩٥٦)؛ "فاجنر" (١٩٦٥)؛ "مع الموسيقى، ذكريات ودراسات" (١٩٨٥). ومن المؤسف أننى لم أستطع الحصول إلا على الكتاب الأول، وهو العمل الذى سأركز عليه هنا. ولكن ينبغى أن أنبه منذ البداية إلى أننى لست سوى هاوٍ عاشق للموسيقى. وإذا كنت قد واتتنى الجرأة على اقتحام هذا الميدان الشائك، فعذرى هو أننى منذ فترة لا أستمع إلى حديث الموسيقى إلا وانصرفت إليه بأذن صاغية، عن كل ما لدى. وإذا كان المتحدث هو فؤاد زكريا فلا مناص من التفكير والاستجابة.

أهل السعادة

ينتمى فؤاد زكريا إلى فئة من المفكرين يثيرون فى نفسى إعجابا ممزوجا بالحسد؛ فهم مقربون من الموسيقى: يتقنون لغتها التى أجهلها وينالون من عطاياها- وهى كثيرة- ما تضن به على. ومن هؤلاء السعداء فلاسفة يشير إليهم الأستاذ مثل فيثاغورث وأفلاطون وشوبنهور. ومن الممكن أن نضيف إلى القائمة نيتشه (كان يجيد العزف على البيانو، وله مؤلفات موسيقية وإن كانت قليلة الشأن فيما يقال)، والفارابى (يقال إنه كان موسيقيا ماهرا، وله عدة مؤلفات فى الموسيقى)، وتيودور أدورنو فى القرن العشرين (درس الموسيقى دراسة تخصص وله فيها كتابات نظرية مهمة وأعمال لا أعرف مدى أهميتها)، ولا ينبغى أن ننسى فى هذا السياق كُتابا مثل: برنارد شو (انظر مقالاته فى الموسيقى)، وتوماس مان (كان يعزف على الفيولا، وله رواية ضخمة هى "الدكتور فاوستوس"؛ وقد جدد فيها أسطورة فاوست لولا أن البطل هنا موسيقى كبير يقال إن شخصيته الروائية تستند إلى أصل واقعى هو أدورنو)؛ والفقيد إدوار سعيد (كان يتقن العزف على البيانو، وله كتابات مهمة فى الموسيقى)؛ والمرحوم حسين فوزى (هذا السندباد الذى تخصص فى علوم البحار بالإضافة إلى أنه كان عليما بالموسيقى ومناصرا كبيرا للثقافة الموسيقية الرفيعة). أما الأشقياء الذين لا يتذوقون الموسيقى، فماذا أقول فيهم؟ إنهم أدنى مرتبة من الفيلة والدببة- كما سيتبين فيما بعد.

وللموسيقى كما يقول الأستاذ مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون

(*) باحث ومترجم مصرى.

بأسره. ويستطيع القارئ المهتم بآراء الفلاسفة فى هذا الموضوع، أن يرجع إلى كتاب ترجمه الأستاذ عن الإنجليزية: "الفيلسوف وفن الموسيقى" لجوليوس بورتنوى. ويكفى هنا أن نتناول إحدى المشكلات التى خصص لها الأستاذ فصلا من كتابه، وهى مشكلة المعنى فى الموسيقى. ولكنى سأرجئ الحديث فى هذا الموضوع إلى جزء تالٍ من المقالة.

نقد الموسيقى الشرقية

لا يخفى الأستاذ تفضيله للموسيقى الغربية؛ فهو يرى أنها أرقى أشكال التعبير الموسيقى، ويوجه بناء على ذلك نقدا للموسيقى الشرقية يعترف بقسوته. وسوف أبدى بعض التحفظات على هذا النقد، وإن لم أكن أقدر الناس على الدفاع عن الموسيقى الشرقية.

يرجع رقى الموسيقى الكلاسيكية إلى أنها تطورت بحيث استقلت عن الفنون الأخرى وأصبحت خالصة مكتفية بذاتها وحققت كامل قدراتها التعبيرية. فلم تعد الموسيقى فى هذه المرحلة تحتاج إلى فنون الشعر والغناء والرقص، وإن اقترنت بها فى بعض الحالات. فالأوبرا مثلا تعتمد على الغناء، ولكن الغناء فيها يوضع فى خدمة الموسيقى وليس العكس. فكلمات الغناء لا تؤدى مهمة جوهرية فى التعبير والتأثير، والدور الذى يؤديه صوت المغنى لا يختلف عن دور الآلة الموسيقية.

وبناء على هذا المعيار- معيار الاكتفاء الذاتى- ينكر الأستاذ بصفة عامة أن تكون "لدينا فى الشرق موسيقى بالمعنى الصحيح". فهذه الموسيقى ما زالت فى معظمها تحتاج إلى الغناء، ولا تستطيع الوقوف على قدميها وحدها، ولا تمتلك بذاتها أى قدرة تعبيرية، وتقف عاجزة عن التعبير عن أى معنى أو عاطفة. وليس هناك من الموسيقى الخالصة "سوى محاولات بدائية قصيرة خفيفة لا تعبر عن شىء، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغانى، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير، رغم سهولة فهمه لها...".

وهناك انتقادات أخرى مفصلة تتناول عناصر اللغة الموسيقية، وهى أربعة: اللحن والإيقاع والتوافق الصوتى والقالب أو الصورة. فاللحن فى الموسيقى الشرقية تتلاصق فيه الأصوات (أى أن كل صوت فى اللحن هو التالى ارتفاعا وانخفاضا للصوت الذى يسبقه)، وهو إذن لحن بسيط فى تركيبه، ولكن المشكلة هنا هى أن هذا النوع من البساطة يؤدى إلى فقدان الشعور بالجدة، وإلى صبغ كل الألحان بصبغة التشابه والتجانس. أما اللحن فى الموسيقى الغربية فقوامه قفزات صوتية جريئة بحيث يبدو كل لحن جديدا بحق مختلفا عما عداه. يضاف إلى ذلك أن اللحن فى الموسيقى الشرقية يعتمد فى كثير من الأحيان على تماثل الأجزاء [السيمترية] كما يحدث فى الرسوم الزخرفية. أما فى الموسيقى الغربية، فإن التماثل لا يظهر إلا فى أنواع الموسيقى الراقصة الخفيفة التى لا يعتد بها كثيرا، وليست هى مصدر تفوق الموسيقى الغربية.

والإيقاع فى الموسيقى الشرقية يتميز بأنه ظاهر صريح فى حين أن الإيقاع فى الموسيقى الغربية مندمج فى تيار اللحن إلى حد بعيد. من هنا كان الإيقاع الغربى لا يحتاج إلى ضربات خاصة إلا فى حالات نادرة، وتترك مهمة الكشف عن الوزن الإيقاعى للحن ذاته فى مساراته وانعطافاته. أما لماذا يعد بروز الإيقاع مظهرا من مظاهر النقص، فهو أن تطور الموسيقى نحو الارتقاء يتجه نحو دمج الإيقاع لا إظهاره. ومما يدل على ذلك أن الإيقاع هو أوضح العناصر فى الموسيقى البدائية، بل إن من هذه الموسيقى ما هو إيقاعى صرف.

والعنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية- أى التوافق الصوتى [الهارمونى]- ليس له وجود فى الموسيقى الشرقية. وليس ذلك بالأمر العرضى، فهو ناتج عن تلاصق الأصوات، وذلك أن الملحن الشرقى- وقد قيد نفسه بالأصوات المتقاربة- لم يعد قادرا على الحركة الحرة وأصبح عاجزا عن اكتشاف ما قد يوجد بين الأصوات المتباعدة من علاقات مهمة فى إطار السلم الواحد. ويترتب على غياب التوافق أن تسير الموسيقى الشرقية فى تيار لحنى متصل لابد أن يتصف بالسطحية، فى حين أن هذا التوافق هو مصدر العمق فى الموسيقى الغربية. فهى تتخذ بفضله ألوانا متعددة، وتتكشف مع تكرار السماع معان

جديدة وتبرز تيارات خفية تكمن خلف التيار الظاهر، وتتجلى براعة المؤلف فى الجمع بين كل التيارات فى وحدة متكاملة.

أما العنصر الرابع من عناصر اللغة الموسيقية، وهو القالب أو الصورة، فيكاد يكون مفقودا فى الموسيقى الشرقية، وذلك أن الغناء الشرقى التقليدى ينصب فى قالب ثابت: البدء بالليالى، ثم الموال أو الدور، وقد تسبق ذلك تقاسيم من الآلات الموسيقية القليلة التى تصاحب الغناء، غير أن هذا لا يمكن أن يعد قالبا بالمعنى الصحيح، بل هو شكل تقليدى لا عمق فيه بحيث يتطلب تحليلا أو دراسة.

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة ذات دلالة نفسية بالغة، وهى الرجوع الدائم إلى القرار. فلكل سلم أو مقام قرار هو النغمة الرئيسية التى يتسمى باسمها. ومن صفات القرار أنه يبعث شعورا بالاكتفاء إذا ما انتهى اللحن إليه. والموسيقى الشرقية ترجع إلى القرار فى نهاية كل فقرة قصيرة، وتكون من ثم "قفلة" يشعر المستمع عندها بالراحة والاكتفاء. ومن ثم كان القالب يتكون من مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة التى ينتهى كل منها انتهاء تاما بقرار المقام. والمستمع فى هذه الحالة يتخذ من الموسيقى موقفا سلبيا ويتلهف على تحصيل المتعة السهلة العاجلة. أما الموسيقى الغربية فتتخذ صورة حركة دائمة نحو هدف ما لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى مرة واحدة ثم تنتهى القطعة. ومعنى هذا أن الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى هى حالة انتظار دائم وتتبع مثابر للموسيقى حتى تصل إلى ذروتها فى النهاية عندما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسيقية وتياراتها وتتحد كلها لتساهم فى الخاتمة الكاملة.

ويتجلى الافتقار إلى القالب أوضح ما يتجلى فى الموسيقى الشرقية الحديثة التى تقتبس بعض الألحان أو طرق التلحين الغربية مع الاحتفاظ بكثير من الألحان الشرقية ذات الطابع التقليدى. ومن ثم كان اللحن الشرقى يتلو اللحن الغربى فجأة، ويتجاور المقام الشرقى مع السلم الغربى دون محاولة لتيسير الانتقال من هذا إلى ذاك. ويصف الأستاذ هذا النوع من الموسيقى بأنه "مهجن". ولكن يجدر بالذكر أنه لا يعترض على الاقتباس فى حد ذاته، بل يعترض على التلفيق أو طريقة "القص واللصق".

مستويات الموسيقى

اقتصرت حتى الآن على عرض آراء الأستاذ. وأود هنا أن أشرع فى إلقاء نظرة نقدية على موضوع المعنى فى الموسيقى، وهو الموضوع الذى يطرح على الفلسفة مشكلة عويصة بالمقارنة مع بحث مفهوم المعنى فى لغة الكلام. فلدينا فى هذه الحالة الأخيرة بدايات يمكن البناء عليها: المرادفات والتعريفات المعجمية أو العلمية وطرق استخدام اللغة العادية وإمكانية الترجمة. فمن الممكن كما يقول الأستاذ ترجمة الشعر نثرا، أما معانى الموسيقى فهى تستعصى على الترجمة إلى لغة أخرى، ولا يمكن فهمها عن طريق التشبيهات الشعرية.

غير أن الفصل الذى يخصصه الأستاذ لبحث الموضوع لا يكاد يفى بالغرض؛ فهو يتضمن أفكارا شتى لا تخلو من الأهمية، ولكنها لا تلتئم جميعا فى نظرية واحدة متماسكة. وسأحاول إذن أن أساهم بجهد متواضع فى تنظيم تلك الأفكار وتنقيحها بغية الاقتراب خطوة أو خطوتين من النظرية المنشودة.

يرى المؤلف أحيانا أن معنى الموسيقى هو المتعة الفنية، على أن تكون متعة إيجابية وليست تأثيرا أو انفعالا سلبيا. وهو تعبير غير مقنع تماما نظرا لعموميته؛ فالمتعة الفنية غرض تسعى إلى تحقيقه كل الفنون، ووصف المتعة بالإيجابية يعد خطوة فى الاتجاه الصحيح، ولكنه لا يحسم الأمور. وذلك أن الأستاذ يرى فى أحيان أخرى أن الموسيقى "تصور دائما انفعالات وأحاسيس عامة"، فهل هذه الأحاسيس والانفعالات هى ما تعنيه الموسيقى؟ ليس هناك إجابة عن ذلك، وليس من الواضح على أى حال أن الموسيقى تعنى دائما الانفعالات والأحاسيس التى تثيرها فى نفس المستمع. وذلك أن الأستاذ يرى أيضا أن بعض الأعمال الموسيقية، مثل السيمفونية السادسة لبتهوفن (الريفية) تصور موضوعات معينة. صحيح أن مثل هذه

الأعمال قليلة كما يقرر الأستاذ، ولكن قلتها تثير إشكالا لا أحسب أنه حله، وهى تقتضى وقفة طويلة فى نظرية عامة عن المعنى فى الموسيقى. إلا أن الأستاذ يقترب من الصواب أكثر ما يقترب عندما يرى أن الموسيقى لغة معبرة أو موحية، وأن المعنى فى الموسيقى- والموسيقى الرفيعة بصفة خاصة- مرتبط بالفهم والإدراك، وأن الفهم والإدراك ينطوى على الإيجابية، وأن الفهم الصحيح لمعنى الموسيقى لا يتحقق إلا عندما يحيط الإدراك بالعمل ككل، ولا يكتفى منه بشذرة هنا وشذرة هناك.

لنسلم بأن الموسيقى من طبيعتها على اختلاف أنواعها- بما فى ذلك الموسيقى التى توحى بمشاهد طبيعية- تثير فى نفس المتلقى انفعالات وأحاسيس. فهى تستند فى الأساس إلى ما يسميه الأستاذ حاسة الإيقاع الفطرية، وهى حاسة مشتركة بين الإنسان والحيوان. من المعروف أن الأطفال الرضع يستجيبون للموسيقى، وخاصة إذا جاءت على شكل هدهدة (مثل أغانى المهد). ويقول القديس أوغسطين إن الفيلة والدببة تهتز وينتابها الاضطراب عند سماع صوت الموسيقى. إلا أن الأحاسيس والانفعالات التى تثيرها الموسيقى على هذا المستوى ليست إلا ردود أفعال طبيعية تتوقف تماما على تنبه المراكز العصبية فى المخ. فهل يمكن أن نتحدث هنا عن وجود معنى أو معان للموسيقى؟ يبدو أن الإجابة ينبغى أن تكون بالنفى، وأن استخدام مفهوم المعنى ينبغى أن يقتصر على أنواع الموسيقى التى تستدعى استجابات تنطوى على الفهم والإدراك، فلنتخذ إذن خطوة حاسمة فنقول إن الموسيقى لا يكون لها معنى إذا خلت الاستجابة المناسبة لها من الفهم والإدراك.

ولئن كانت جميع أنواع الموسيقى ترتكز على ذلك الأساس الفطرى، فإنها تختلف بعد ذلك من حيث دور الفهم والإدراك فى الاستجابة المناسبة. فهذا الدور فى حالة الموسيقى القريبة من المستوى الفطرى يكاد يكون ثانويا ولا ينصب على الموسيقى فى حد ذاتها، ومن الأمثلة على ذلك الموسيقى الراقصة فى أبسط صورها، أى موسيقى الإيقاع الخالص لدى المجتمعات البدائية، أو ما شابه ذلك من موسيقى الزار أو بعض حفلات الروك آند رول. فالموسيقى من هذا النوع تدفع المتلقى بطبيعتها إلى الرقص أو تحفزه عليه، وتلك هى الاستجابة المناسبة. وصحيح أن التقاليد الاجتماعية قد تتدخل فى تنظيم حركات الرقص على نحو متعارف عليه، وتضفى عليها معانى ودلالات تتعلق بالسحر والجان (كما هو الحال فى الزار) أو الطقوس البدائية، ولكن المعانى هنا مضافة إلى الموسيقى، وليست جزءا منها. يضاف إلى ذلك أن الانفعالات والأحاسيس التى تستثيرها هذه الموسيقى فى نفوس المتلقين لا يمكن أن تكون فى عداد المعانى، وذلك لأن الموسيقى على هذا المستوى لا تهدف إلى تنبيه الفهم والإدراك بقدر ما تدفع المتلقين إلى الاستسلام لها تماما ودمجهم فى حالة من النشوة الجماعية يفقدون فيها الوعى بفرديتهم.

وهناك فى الطرف المقابل الموسيقى الغربية الكلاسيكية فى شكلها الخالص، أى عندما تستغنى عن الشعر والرقص والغناء وتصبح مكتفية بذاتها. الموسيقى من هذا النوع تعتمد مثلها مثل غيرها على حاسة الإيقاع الفطرية، ولكنها تقع على أبعد مسافة منها أو على أعلى مستوى بالنسبة لها. فهى لا تدعو سامعها إلى الرقص أو التمايل إلا إذا كان ذلك على نحو عارض أو عابر (فالإيقاع- كما أشار الأستاذ- ليس صريحا ولا واضحا، بل هو مندمج فى التيار الكلى للحن)، ولا تدفعه إلى الاندماج فى غيره وفقدان قدرته على الفهم والإدراك، بل تدعوه من حيث هو فرد قائم بذاته إلى بذل جهد إيجابى من الانتباه المركز والمثابرة على تتبع الموسيقى فى تياراتها المختلفة دون تلهف على تحصيل المتعة، أو لنقل باختصار إنها تستدعى استجابة تقوم إلى حد بعيد على الفهم والإدراك. وهنا يمكن الحديث عن معنى أو معانى الموسيقى- بالمعنى الدقيق للكلمة. ولكن ما هى المعانى التى تحملها الموسيقى الراقية؟ سوف أعود إلى هذه النقطة بعد قليل، ولكن أرجو أن يكون واضحا منذ الآن أن حل مشكلة المعنى فى الموسيقى يتوقف أولا على قصر مفهوم المعنى على الموسيقى التى تستوجب الفهم والإدراك.

بين بين

للموسيقى مستويات أخرى تقع بين الطرف الأقرب من المستوى الفطرى وبين المستوى الأبعد أو الأعلى، ولن أطيل الحديث فى هذه المستويات، ولكن يمكن أن يقال على سبيل المثال إن الموسيقى الراقصة لا تخلو بالضرورة من المعانى وليست فى غنى عن الفهم والإدراك، فالفالس موسيقى راقصة، ولكنها تدخل أحيانا فى الموسيقى الكلاسيكية كجزء لا يتجزأ من العمل الموسيقى، ومثال ذلك الحركة الثانية من سيمفونية برليوز المسماة "فانتاستيك"، فالفالس هنا ينبغى أن يعامل على قدم المساواة مع الأجزاء الأخرى وأن يبذل فى فهمه وإدراك معانيه ما تستوجبه أى موسيقى خالصة.

وموسيقى الباليه موسيقى راقصة ولكنها تستوجب الفهم؛ فهناك قصة وموسيقى مناسبة ورقص مصمم وفقا لتفسير معين وأداء مطابق. وهناك إذن فهم وإدراك من جانب مصمم الرقص والراقص والجمهور المشاهد. ولكن عبء المعنى يقع عندئذ على مجموعة من العناصر، ولا يقع على الموسيقى وحدها. فإذا جردت الموسيقى من العناصر الأخرى وتمكنت من الاكتفاء بذاتها، أصبح من الممكن أن يقال إن لها معانى تستوجب الفهم والإدراك.

وشبيه بذلك ما يمكن أن يقال عن الموسيقى الشرقية التقليدية، فمعانيها تعتمد عادة على الغناء. أقول "عادة" لأننى أتساءل عما إذا كان من الممكن لهذه الموسيقى عند تجريدها من الغناء أن تقف على قدميها فى بعض الحالات مع احتفاظها بوزنها وقدرتها على التأثير الباقى، أو عما إذا كان من الممكن على الأقل تطويرها فى هذا الاتجاه. ونظرا لأننى لا أستطيع أن أقطع فى ذلك برأى، فإنى أحيل القضية إلى أهل الاختصاص.

بيد أننى أستطيع القطع بأن موسيقى الجاز (لدى بعض أعلامها) والموسيقى الهندية الكلاسيكية (كما يقدمها رافى شانكار مثلا) تستغنيان بطبيعتهما عن الغناء دون أن يضيرهما ذلك فى شيء. ويوجد فى الحالتين مجال للحديث عن معنى الموسيقى وضرورة فهمه.

وتبقى بعد ذلك الموسيقى الكلاسيكية ذات الموضوع أو البرنامج، مثل السيمفونية الريفية لبتهوفن التى سبق ذكرها أو موسيقى "الفصول الأربعة" لفيفالدى، أو البالاد رقم ١ لبرامز، فهى تستند إلى نص أدبى اسكتلندى وتتطابق مع القصة الواردة فيه. وهذا النوع من الموسيقى يثير كما قلت إشكالا يستوجب معالجة خاصة لا أحسبنى قادرا عليها الآن.

ما هو معنى الموسيقى إذن؟

ما هو نوع المعانى التى تبثها الموسيقى الرفيعة؟ يقول الدكتور فؤاد زكريا إنها تعبر عن انفعالات وأحاسيس مبهمة. ولكننا نعلم أن الموسيقى الكلاسيكية تعبر أحيانا عن عواطف واضحة مثل الحزن والفرح والاكتئاب والحنين وما إلى ذلك. فما هو دور الفهم والإدراك فى هذه الحالة ؟ إذا كانت المشاعر التى تعبر عنها الموسيقى صريحة وواضحة، فإن ذلك الدور يبدو ضئيلا إذا وجد. لنأخذ مثلا الحركة الثانية البطيئة من الرباعية الوترية "الموت والعذراء" لشوبرت، ليس من الصعب استشعار الحزن ورهبة الموت عند الاستماع إلى هذه الحركة. والأمر لا يقتضى من المستمع جهدا كبيرا لكى يتبين ذلك، فهل يمكننا أن نقول إنه فهم معنى الموسيقى ؟ أعتقد أن الإجابة هى أن المستمع الذى انحصر انتباهه فى ذلك الجزء وطرب له كما يطرب لأى لحن شارد، لم يحسن الفهم ولم يدرك المعنى. عليه لكى يصح فهمه أن ينتبه إلى الجزء المذكور فى سياقه الكلى، فلو أنه تتبع اللحن فى سياقه للاحظ مثلا أن له خمس تنويعات، ولازداد فهما له. ويترتب على ذلك أن الانفعالات والأحاسيس التى تثيرها الموسيقى ليست هى ما تعنيه إلا إذا كانت ثمرة لتذوق العمل ككل.

وهو ما يثبت أن أقدر الناس على إدراك معانى العمل الموسيقى هم أهل الاختصاص من علماء الموسيقى والمتمكنين من لغتها، ويليهم فى ذلك الأشخاص الذين تلقوا تدريبا منظما على تذوق الموسيقى، ويأتى فى ذيل القائمة الهواة القح الذين يستجيبون للموسيقى بطريقة انطباعية ولا يفوزون منها إلا بألحان شاردة. ولم لا نستفتى أهل الاختصاص؟

على أجنحة الريح

يحضرنى هنا ما كتبه جلين جولد- وهو أحد أعظم عازفى البيانو فى القرن العشرين ومن خيرة المتخصصين فى عزف موسيقى باخ- عن "تنويعات جولدبرج" لباخ. فقد عنى أساسا بتحليل العمل ككل وإبراز معالم بنائه، وتحدث فى هذا الصدد فقال: "ثمة وحدة تجمع بين الموسيقى والميتافيزيقا، وهى مملكة التعالى التقنى". وهو قول أفهمه على نحو ما. إذ يخيل إلى أن ما يعنيه جولد بالتعالى هو الصنعة الفائقة التى يؤدى سموها إلى التقاء الموسيقى بعالم الغيب. وهو يقول أيضا: "هى [يعنى موسيقى باخ فى ذلك العمل] باختصار موسيقى لا تراعى النهاية ولا البداية، موسيقى ليس لها من ذروة حقيقية ولا حل حقيقى، موسيقى كما قال بودلير فى وصف عشاقه "تستقر بخفة على أجنحة الريح التى لا تصد". ومن هذا يبدو أن جولد يشير بعبارة أخرى إلى ذلك العالم الخفى الذى تنفتح عليه الموسيقى. فالعمل المذكور ليس محكم البناء كما هو المألوف، بل هو نسيج فضفاض لا بداية له ولا عقدة ولا حل، ولكنه لهذا السبب ذاته ينفتح على فضاء لا يحد.

وقائل هذا الكلام يتحدث إذن بلهجة المتصوف وليس ذلك بالأمر المستغرب، فالموسيقى الرفيعة تغرى بذلك، وليس جولد هو "الدرويش" أو "المجنون" الوحيد حبا فيها. والمهم أن نتبين ما إذا كان حديثه يلقى الضوء على السؤال الذى يعنينا: بأى معنى نفهم الموسيقى؟ وما هو معناها أو معانيها فى حالة العمل الذى نحن بصدده؟ أعتقد أن جولد يمكن أن يجيب على النحو التالى: ليس ثمة أحاسيس أو انفعالات واضحة، ولكن إذا استمعت إلى هذه الموسيقى بإمعان، وتتبعت خيوطها المتشابكة دون حبكة وشعرت نتيجة لذلك كما لو كنت تنطلق عشقا فى فضاء غير محدود، فقد فهمت وأدركت المعنى. وهو تفسير جميل ومعقول على أن نتذكر أنه رغم سلطة صاحبه ليس سوى اجتهاد واحد من بين عدة اجتهادات ممكنة.

تعدد الاحتياجات الموسيقية

سوف يلاحظ القارئ أننى أتفق مع الدكتور فؤاد زكريا فيما يراه من أن الموسيقى الكلاسيكية الغربية هى أرقى أنواع التعبير الموسيقى. وهو رأى سيغضب محبى الموسيقى الشرقية، ولكنى أود أن أسارع فأقول إننى لا أتفق مع الأستاذ فى إدانته الشاملة لهذه الموسيقى، فهو لم يعن بدراستها حقا، ولم يحاول أن يتقصى تطورها منذ ظهور سيد درويش وما تلاه من تطورات، والأمر فى حاجة إلى مزيد من الدراسة المتعمقة والمستوفاة. ومن الجدير بالذكر أن كتاب "التعبير الموسيقى" صدر قبل ازدهار موسيقيين مثل عزيز الشوان وأبوبكر خيرت وجمال عبدالرحيم ورفعت جرانة وغيرهم من الموسيقيين الذين حاولوا أن يدفعوا الموسيقى المصرية فى الاتجاه الذى يريده الأستاذ.

كلا ولا أستطيع أن أجارى الأستاذ فى قسوته وتشدده. فأنا أعتقد أن الإنسان فى حاجة إلى أنواع شتى من الموسيقى. قد يحتاج المرء أحيانا إلى الاندماج فى رقصة جماعية "بدائية"- ولم لا؟- أو حضور حفلة للروك آند رول (أنا بالمناسبة أحب إلفيس بريسلى والبيتلز وبعض أعمال الرولنج ستونز وفريدى ميركيرى وغيرهم كثيرين)، أو الاستماع إلى روائع الجاز، أو الانتشاء بغناء ثومة (فهى فلتة من فلتات الطبيعة)، ولكل شىء أوانه وحالته المزاجية المناسبة، يحدث أحيانا أن تلتقط أذنى أغنية لعبد الحليم أو نجاة أو شادية، فتضىء يومى بنورها، ورغم أننى استمعت إلى رباعيات بتهوفن الوترية المتأخرة عدة مرات وفى عدة تسجيلات، وخيل إلى ذات يوم أننى أفهم ما يقوله بتهوفن، فإننى أشعر اليوم أنه يراوغنى، وأننى لا أستطيع الاقتراب منه إلا إذا كنت على درجة من اللياقة تسمح لى بأن أشد أوتار عقلى وقلبى إلى أقصى مدى. وقد حدث فى عصر من العصور أننى كنت إذا أولمت أسمع ضيفى مقتطفات من "موسيقى المائدة" لتليمان، وهى موسيقى خفيفة من طراز الباروك، وألفت فيما يبدو للترفيه عن السادة فى مآدبهم، وكانت فى أوانها تفى بأغراضى، وهل كان من الجائز فى جو رائق من الإمتاع والمؤانسة أن أستدعى فاجنر الذى قال عنه نيتشه إن موسيقاه تسبب له عسرا فى الهضم؟

الموسيقى والإبداع:
حالة فؤاد زكريا نموذجا

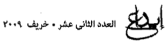
سعيد توفيق(*)

حالة فؤاد زكريا تستدعى عندى كثيرا من التأمل باعتبارها حالة المبدع والمفكر الحقيقى الذى لا يلقى التقدير أو الاعتراف الذى يستحقه فى عالمه! ترى أيكون هذا حال كل المفكرين والمبدعين الحقيقيين فى عالمنا العربى الذى ينتمى الآن إلى العالم المتخلف بمعناه الواسع؟ بلى؛ فمن السمات الأساسية للتخلف الافتقار إلى المعايير التى تُقاس بها قيمة الأشياء والأشخاص، فيختلط الحابل بالنابل، وتُسمى الأشياء بغير أسمائها، ويحظى الكثيرون بأسماء وألقاب لا يستحقونها؛ فيسود الاسم والعنوان دون أن يكون لصاحبه منه نصيب، فيطُلق لقب مفكر وفيلسوف أو عالم أو فنان على من يُراد الترويج لهم بهذا الاعتبار، ممن صنعتهم الصدفة والظروف الاجتماعية والسياسية العابرة. ومما يسهم فى خلق تلك الحالة، التى تختلط فيها قيمة الأشياء والأشخاص، أن أغلب الناس فى مثل هذه المجتمعات المتخلفة لا يقرءون ما تحت الأسماء والعناوين التى تروج لهم، وإن قرءوا لا يفهمون، أعنى لا يمتحنون ما يقرءونه ليستبينوا فيه الحق من الباطل. وكل هذا يستدعى عندنا التساؤل عن مفهوم "المفكر الحقيقى"! ذلك أن فى عالمنا المتخلف أصبح مفهوم "المفكر" يُطلَق على كل من صنعتهم الظروف والأحداث العابرة التى تعتمد على الصدفة، وليس على ما قدموه من إنتاج فكرى، حتى إن كانوا من المتخلفين فكريا وثقافيا.

فمن هو المفكر الحقيقى؟ ولماذا نعد فؤاد زكريا مفكرا حقيقيا؟

ربما يحق لنا القول ببساطة إن المفكر هو من يتخذ من قضايا الواقع والحياة الإنسانية موضوعا لتفكيره، أى لهمه واهتمامه. وبهذا المعنى فإن كل فيلسوف يكون مفكرا بالأصالة (ولهذا لا نقول عن المشتغلين بالقضايا التقليدية للمنطق إنهم فلاسفة، بل هم مناطقة وكفى، أى لا ينشغلون بالفكر ذاته وقضاياه، بل ينشغلون فحسب بأداة من أدوات هذا الفكر، وهى المنطق). وإذا كانت العلاقة بين الفلسفة والفكر علاقة "ماهوية"، بمعنى أن الفكر ينتمى إلى ماهية الفلسفة ويشكل جوهرها؛ فإن ذلك يعنى أيضا أن كل ممارسة للفكر- أيا كان موضوعها أو مجالها- لا بد أن تنتمى إلى الفلسفة. ولا يعنى هذا أن المفكر يلزم أن يكون صاحب مذهب أو اتجاه فلسفى، وإنما يعنى أنه يلزم أن ينطلق على الأقل من رؤية فلسفية كلية: فالمفكر السياسى أو الاجتماعى قد يكون متخصصا فى العلوم السياسية أو الاجتماعية، ولكن هذا التخصص غير كافٍ ليصنع منه مفكرا؛ إذ لابد أن يفارق هذا التخصص الضيق، لينظر فى قضاياه من خلال أفق فلسفى أكثر رحابة وشمولية فى النظر. وعلى نفس النحو، فإن المتخصص فى مجال ما من مجالات الفلسفة، لا يمكن أن يُعد فيلسوفا ولا مفكرا، مهما

(*) أستاذ جامعى مصرى رئيس قسم الفلسفة بآداب القاهرة.



بلغت أستاذيته فى مجال تخصصه؛ إذا لا بد أن يمتد مجال أفقه الفلسفى إلى رؤية كلية لقضايا الواقع الإنسانى والحياة المعيشة.

ونحن نظر إلى فؤاد زكريا باعتباره مفكرا بهذا المعنى الذى بيناه: فهو لم يكن مجرد أستاذ قدم مؤلفات متخصصة وترجمات متميزة فى مجال الفلسفة، بل هو مفكر اتسع مجال فكره بحيث انشغل بقضايا الواقع السياسى والاجتماعى التى انفعل وانشغل بها، فراح يقدم لنا تحليلا فلسفيا نقديا لكثير من أزمات واقعنا، وموقعنا من سياق الحضارة؛ ومن ثم تحليل وإضاءة كثير من المفاهيم: كالتقدم والتخلف، والعقل، والتفكير العلمى، والفن، والدين ..إلخ.

ولكن الأمر الذى يستدعى عندى التأمل أكثر من غيره فى حالة فؤاد زكريا، هو الصلة بين كونه مفكرا وكونه شغوفا بالموسيقى منشغلا بها. هل هى مسألة صدفة؟ فمن المعروف أن شغفه بالموسيقى قد بدأ منذ طفولته وصباه كما أفصح عن ذلك فى كتابه بعنوان "مع الموسيقى: ذكريات ودراسات". وقد لازمه ذلك الشغف فى مرحلة نضجه، وإن كان قد أصبح أكثر عمقا. ولقد لمست ذلك بنفسى فى المرات القليلة التى زرته فيها بمنزله خلال السنوات العشر الأخيرة تقريبا. فعلى الرغم من الوهن الذى بدأ يتسرب تدريجيا إلى صحته، كنت أجده فى كل مرة ملازما للإنصات إلى الموسيقى الذى كنت أشاركه فيه، بل كان الحديث القصير بعد الإنصات لا يخلو من الكلام عن الموسيقى. ولكن اهتمامه بالموسيقى تجاوز حالة الشغف إلى حالة التأمل، أى التفكير فى الموسيقى كفن، أعنى الاهتمام بالفكر الموسيقى الذى يتجلى بالإضافة إلى الكتاب السابق فى كتب أخرى، وهى: "التعبير الموسيقى"، و "ريتشارد ڤاجنر"، فضلا عن ترجمته لكتاب "الفيلسوف والموسيقى" الذى يعد فريدا فى بابه حتى الآن فى المكتبة العربية. ما الصلة بين فؤاد زكريا مفكرا مبدعا وفؤاد زكريا شغوفا بالموسيقى (ناهيك عن كونه منشغلا بالتفكير فى الموسيقى أى بالفكر الموسيقى)؟

إن إجابتى عن السؤال السالف ستبدو لأول وهلة متطرفة أو تعسفية. وقولى هنا هو ذاك: لا يمكن تصور مبدع حقيقى فى مجال الفن ولا فى مجال الفكر الإنسانى على اتساعه، ما لم يكن شغوفا على الأقل بالموسيقى الخالصة. وهذا القول هو ما ينبغى تبريره، لبيان مكنونه الذى لا يتبدى لأول وهلة لأكثر الناس، بل قد لا يطرأ أصلا على أذهانهم.

بدايةً أود التأكيد على أن الموسيقى المقصودة هنا هى "الموسيقى المطلقة" absolute music، وهى "الموسيقى الخالصة" pure music أو "موسيقى الآلات" instrumental music، أى الموسيقى التى تستخدم لغتها الخاصة: لغة الآلات وحدها، دون الاستعانة بأى وسيط أو أداة مستمدة من أى فن آخر، كما فى الأغنية أو الأوبرا التى يكون استخدام الموسيقى فيها إلى جانب كلمات الشعر أو النص الأوبرالى. والموسيقى الخالصة هى الفن الوحيد الذى لا يمكن أن يدخل فيه الأدعياء، سواء على مستوى التأليف أو العزف والأداء أو التلقى والتذوق الجمالى. فعلى مستوى الأداء (ومن ثم الإبداع والتأليف) نجد أن الفنون الأخرى تستخدم مادة أو وسيطا ماديا متاحا للجميع وفى متناولهم: فعلى سبيل المثال نجد أن فن الرقص يستخدم البدن وسيطا للأداء، وهو وسيط متاح للجميع؛ وفى فن التصوير يستطيع كثير من أدعياء الفن أن يستخدموا الألوان وينثروها على نسيج لوحة زاعمين أنها من قبيل التجريد فى الفن؛ كذلك فإن الناس يجدون الوسيط المادى للشعر ممثلا فى كلمات ملقاة على قارعة الطريق وفى الكتب والأشعار، فلا يتورع بعض منهم عن نثر هذه الكلمات زاعمين أنها تدخل فى باب قصيدة النثر المتحررة من القواعد والقيود. وفى كل حالة من هذه الحالات لا يتبين وجه الحق إلا من خلال حكم الفنان أو الناقد الخبير بالفن المقصود. أما فى حالة الموسيقى فإن الأمر يكون مختلفا تماما؛ إذ إن الوسيط المادى هنا هو أصوات تصدر عن آلات مخصوصة لا يمكن أن يستنطقها إلا من تدرب عليها سنوات طوال من عمره، وهو أمر يستبين على الفور دون حاجة إلى خبراء أو نقاد، اللهم إلا إذا كنا بصدد استبانة درجة المهارة فى العزف، لا القدرة على العزف والأداء الجيد بوجه عام. وإذا كان هذا حال الأداء فى الموسيقى، فما بالك بحال المؤلف الذى يقوم بتأليف هذه الأصوات والألحان المتداخلة فى بناء واحد؟!

كذلك فإن الموسيقى الخالصة تختلف عن غيرها من الفنون على مستوى التذوق: فالأغنية أو المسرحية أو الفيلم، على سبيل المثال، هى أعمال تحكى عن أشياء ومواقف وأحداث مشخصة يفهمها الناس ويتعرفون عليها باعتبارها تشبه ما يصادفونه منها فى حياتهم أو يسمعون عنه. ومن هنا يكثر الخلط عند كثير من الناس حينما يسيئون تقدير قيمة العمل الفنى فى ذاته، ويقدرونه وفقا لمواقفهم الذاتية من الموضوعات التى تروى لهم، بصرف النظر عن الطريقة التى تروى بها. وهذا حال أغلب جمهور الفن ممن لا يحسنون تذوقه. ولكن هذا الأمر غير وارد فى حالة الموسيقى الخالصة؛ إذ إن فهمها وتذوقها يمتنع أصلا على من لا يقدرون على تلقى أصواتها! ولذلك تراهم ينفرون منها ابتداءً! ترى ما الذى يجعل أغلب الناس- خاصة فى البلدان المتخلفة ثقافيا- ينفرون من الموسيقى كفن خالص؟ إن الإجابة عن هذا السؤال هى ما سيضىء لنا القضية الأساسية التى نحن بصددها:

الموسيقى كفن خالص تعنى -كما أشرنا- أنها فن قادر على التعبير من خلال مفرداته الخاصة دون حاجة للاستعانة بأى فن آخر، ومن هنا كان تطور الموسيقى الغربية؛ إذ استطاعت منذ زمن بعيد أن تستقل بذاتها عن الشعر والغناء. ومن هنا أيضا يرى فؤاد زكريا أنه يمكن الحكم- مع استثناءات محدودة للغاية- بأننا "ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح" (التعبير الموسيقى، ص٦٢). ويقول فؤاد زكريا فى وصف دالٍ لحال الموسيقى الشرقية:

"... تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر فى الأغانى وحدها. فإذا بحثت عن موسيقى خالصة، فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرةٍ خفيفة[1]، لا تعبر عن شْىء، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغانى، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير، رغم سهولة فهمه لها؛ إذ إنها بدون كلمات الأغنية عاجزة تماما. بل لقد كنا، حتى الأمس القريب، نطلق على الموسيقى الخالصة اسما ذا دلالة عميقة، هو اسم 'الموسيقى الصامتة'! كأن الموسيقى بطبيعتها يجب أن تكون كلامية لتكون "ناطقة"، وكأن الموسيقى وحدها فن 'أخرس'، وأصواتها المتعددة بأسرها "صامتة" إن لم تصاحبها كلمات الأغنية!!" (التعبير الموسيقى، ص٦٤).

ومن الطبيعى ألا يألف الناس العاديون الموسيقى الخالصة لأنها تعبير تجريدى عن الشعور والمعانى، أى تعبير لا يُشخِّص موضوعه؛ فإذا كان موضوع الموسيقى هو الشعور، فإنها تعبر عن ماهية أو جوهر هذا الشعور دون تحديد أو تعيين: فقد تعبر الموسيقى عن شعور الحزن أو الرهبة أو البهجة، وغيرها من تلك المشاعر التى تحدث فى حياتنا وتصورها الفنون من خلال تمثل للأسباب التى أوجدتها (كما فى الأغنية وغيرها)، ولكن الموسيقى تعبر عن جوهر هذه المشاعر فى ذاتها، أى تعبر عنها بطريقة كلية مجردة. ولا شك أن القدرة على التجريد لا يمتاز بها إلا المثقفون ثقافة فنية رفيعة تمتنع على العوام؛ ولذلك فإن من لا يحسن تذوق الموسيقى الخالصة لن يحسن تذوق الأغنية ذاتها، تماما مثلما أن من لا يحسن تذوق لوحة تجريدية لن يحسن أيضا تذوق لوحة كلاسيكية؛ لأن انتباهه فى الحالتين يكون مشغولا بتمثل الموضوع المباشر الذى يناظر موضوع العمل فى الواقع، دون أن تكون لديه قدرة على تأمل العلاقات الشكلية المجردة الكائنة بين أجزاء ومفردات العمل الفنى. وإذا كانت القدرة على هذا التجريد (حتى حينما يشخص العمل موضوعه) تعد مطلبا ضروريا للمتذوق، فما بالك بالفنان. فمن لوازم الفن ألا يشير المبدع أبدا إلى موضوعه بطريقة مباشرة، بل هو يترك دائما عن قصد فنى مساحات لا متعينة داخل عناصر العمل الفنى، ليقوم المتلقى بملئها وتشخيصها بوصفها علاقات مجردة بين أجزاء العمل الفنى. والواقع أن القدرة على التجريد هى أيضا من لوازم الفلسفة والفكر بوجه عام: حقا إن الفكر يبدأ دائما من الواقعى والمشخَّص، ولكنه لا بد أن ينتقل من الواقعة الجزئية التى أثارته إلى تأمل ماهيتها الكلية أو العامة، أى تأمل معناها مجردا من دلالته الجزئية أو الفردية العابرة. وهذا هو السبب فى أن أفلاطون قد كتب على باب أكاديميته "من لم يكن مهندسا فلا يدخل علينا"، وهو يعنى بذلك أن تعلم الرياضيات يعد شرطا ضروريا لتعلم الفلسفة. وتأويل القصد المضمر هنا هين؛ لأن تعلم الرياضيات هنا مجرد أمارة على القدرة على التجريد التى هى من لوازم الفكر والتفلسف.

تُرى أيكون لهذا علاقة وثيقة أيضا بكون الموسيقى بناءً رياضيا صارما، على الأقل عندما نتأمله على مستوى البحث والنظر العلمى أو من خلال خبرة نقدية على مستوى التحليل الأولى؟! الواقع أن مسألة البناء الموسيقى هى مسألة أخرى يمكن أن توضح لنا العلاقة بين القدرة على فهمها والقدرة على الإبداع، خاصة فى مجالى الفكر والفن.

من المعروف أن البناء فى الموسيقى الخالصة كما تطورت فى الغرب هو بناء معقد؛ فلم تعد الموسيقى بناءً لحنيا مفردا يصاحبه الإيقاع، بل دخلت فى نسيجه عناصر أخرى أهمها "التوافق الصوتى متعدد الأصوات" polyphonic harmony: فإذا كان اللحن يقوم على أصوات منسجمة متعاقبة، فإن الهارمونى هنا يقوم على خلق التوافق بين مجموعات متباينة من الأصوات الموسيقية. بل إن بناء اللحن ذاته فى الموسيقى الغربية- كما لاحظ فؤاد زكريا فى كتابه السابق (ص٦٨- ٧٠)- يسير فى أصوات متباعدة لا فى أصوات متلاصقة متتابعة (كما فى الموسيقى الشرقية غالبا)، وهذا من شأنه أن يجعل اللحن ذاته قادرا على التعبير العريض العميق المتجدد فى تنوع يبعد عن التكرار الممل. ولا شك أن أغلب الناس لا قدرة لهم على استيعاب هذه التباعدات والتحولات الواسعة فى الأصوات اللحنية، ناهيك عن استيعابهم للتوافقات الكائنة بين مجموعات الأصوات المتعددة المتباينة؛ لأن مراكز استقبال الإشارات الصوتية عندهم لم تألف هذه التوافقات؛ وبالتالى لم تتدرب- أو ليس لها قدرة أصلا- على فهم أو تلقى البناء المعقد، وتكتفى بفهم كل ما هو أحادى البعد.

ولا شك أن طابع البناء المعقد الذى يميز الموسيقى، هو أيضا ما يميز كل إبداع فكرى وفنى أصيل: فالمفكر حينما يعكف حتى على تناول فكرة واحدة، فإنه لا يمكن- إن كان مفكرا حقيقيا- أن يكتفى بترديد ما يتعلق بهذه الفكرة فى ذاتها، بل يتناولها فى أصدائها وصورها المتنوعة، وفى علاقاتها بغيرها من الأفكار المرتبطة التى يمكن أن تضيئها وتكشف عن عمق معناها. وعلى نحو مشابه، فإن كل إبداع فنى هو بناء: هو بناء بمعنى أنه ينبغى دائما أن ينطوى على طبقات مترابطة تتجاوز المحسوس فى العمل إلى المعنى والدلالات والموضوعات المتمثلة والعالم الذى يُسقطه العمل. وهو بناء بمعنى أنه وإن كان ينبع من نقطة مركزية مشعة، إلا أن معنى هذه النقطة لا يتأسس إلا من خلال علاقاتها العديدة بالهوامش والأطراف والنقاط الخفية المتناثرة فى ثنايا العمل. ولهذا السبب عينه فإن العمل الفنى يحتمل دائما تفسيرات عديدة؛ فالعمل الذى يحتمل تفسيرا واحدا سوف يتسم بالسطحية والسذاجة التى تنأى به عن أن يكون عملا فنيا بحق.

إدراك الموسيقى الخالصة إذن شرط عندنا لكل إبداع ممكن فى الفكر والفن على الأقل؛ لأنه يتطلب من الشروط ما لا يمكن لهذا الإبداع أن يتحقق بدونها؛ فهو إذن أمارة على تحقق شروط ملكة الإبداع، أعنى أن الملكة التى تؤهلنا للشغف بالموسيقى الخالصة هى الملكة التى يمكن أن تؤهلنا إلى الإبداع. وقد كان هذا مدخلنا لفهم إبداعية فكر فؤاد زكريا: فهو لم يكن مجرد متذوق للموسيقى الخالصة قادر على فهمها، بل هو متذوق محترف لها، اكتسب المعرفة بها كفن من خلال الدربة الطويلة؛ بل إن معرفته بها وحبه لها هو ما جعلها موضوعا لتأمله الفكرى فى أكثر من دراسة. ولهذا نعد فؤاد زكريا مفكرا من طراز رفيع. ولا شك أنه كان الممكن أن نتخذ مدخلا آخر يعكف على قضية أساسية من القضايا التى تناولها فى كتاباته، أو يعكف على كتاباته فى السياسة أو الحضارة أو الواقع الاجتماعى أو فى الفن، بل فى الموسيقى ذاتها. ولا شك أيضا أننا بمدخلنا هذا ربما نكون قد تجاوزنا فؤاد زكريا إلى ما هو أبعد منه! وربما يكون هذا صحيحا، ولكن هذا بالضبط هو غايتنا: أن ننتقل من الحالة أو الظاهرة الجزئية الواقعية إلى تأمل الصورة العامة التى تمثلها. ولأن فؤاد زكريا يجسد هذه الظاهرة بقوة وفى وضوح تام؛ فإن مدخلنا يمكن أن يكون منظورا جديدا يمكن أن ننظر من خلاله إلى إبداعية الفكر كما تتجلى عند فؤاد زكريا وعند غيره من المفكرين الحقيقيين.

الهوامش:

١ - لاشك أن هناك محاولات فى الموسقى الخالصة فى عالمنا العربى المعاصر لا يمكن وصفها بأنها بدائية، ولكنها فى النهاية تظل محدودة إلى حد بعيد، وأذكر منها على سبيل المثال محاولات راجح داود.

فؤاد زكريا
احترام العقل والدفاع عنه

مجدى الجزيرى(*)

يضيق بنا المجال لو حاولنا مناقشة قضايانا العربية، من ترد لكافة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية، من مظاهر فساد كادت تطغى على المشهد العام للساحة العربية، من نزعات تعصب وانغلاق دينية وقومية وعنصرية مزقت العالم العربى والإسلامى، وعمقت العداء بين الغرب والإسلام، من عجز مطلق عن مواجهة أبسط مشكلاتنا بصورة لم نعهدها من قبل. فنحن لم نبلغ بعد سن الرشد، ولم نصل بعد إلى مرحلة التفكير بدون معونة أحد،على نحو ما عرف به كانط مفهوم التنوير، نكتب عن التنوير وننادى به ونعقد المؤتمرات بشأنه ونحتفل بمئوية جامعة القاهرة تحت شعاره، لكننا لا نمارسه ولا نحياه ولا نعيشه بالفعل. فى علاقتنا بالغرب نستسلم لمبدأ الوصاية، وفى علاقتنا بأنفسنا نبدو وكأننا لم نبلغ بعد سن الرشد، فالشعوب العربية باختلاف ألوانها وأطيافها وأيديولوجياتها ليس من حقها أن تبدى رأيا فى مصيرها أو تشارك فى صنعه، فمصيرها ليس ملكا لها، بل هو ملك من بيده الأمر، وواقعها لا يحتكم للعقل أو المنطق، بل يبدو الواقع فى خصام أو عداء معه، وغريبا عنه. وهكذا يبدو العقل فى حياتنا ليس موضع امتهان وازدراء وتخوف وحذر وحسب، بل يصبح أيضا غائبا ومختفيا.

العقل الذى غاب عنا هو وحده الذى يتحمل مسئولية التردى والتخلف والإخفاق الذى وصل إليه عالمنا العربى، لكن العقل من ناحية أخرى لا يعنى جوهرا محددا أو كيانا خاصا وخصائص مميزة لثقافة أو حضارة دون غيرها، العقل يتجلى فى ممارساتنا وتوجهاتنا ومواقفنا، وليس هناك ما يسمى بالعقل العربى أو العقل الغربى أوالعقل الهندى، وليس من حقنا أن نعلى من شأن عقل أمة ما على حساب عقل أمة أخرى، فالعقل البشرى أعدل الأشياء قسمة بين البشر كما ذهب ديكارت، لكن الممارسة البشرية للعقل هى التى توضح لنا مدى حرصنا عليه باحترامنا ورعايتنا له أو تجميده وتعطيله والإطاحة به إذا لزم الأمر. تقديرنا للعقل يتأتى بكل ما يحقق انطلاقاته وتجلياته وإبداعاته، ولا يتحقق بقمعه والتفنن فى عرقلة مساره وتكبيله وشل حركته بالسلاسل والأغلال.

العقل يعنى احترام الشخصية الإنسانية وحمايتها من روح القبيلة أو القطيع، كما يعنى الإطاحة بكل ما يتعارض معه من تخلف وجمود وثبات وتحجر، ونزعات تعصب وانغلاق، وعنصرية ورفض للآخر، وغلبة المصالح والأهواء، وتوسع فى تطبيق مبدأ القداسة على اجتهادات البشر وأفكارهم ومنزلتهم السياسية والاجتماعية والدينية، والتعامل مع النسبى باعتباره مطلقا، والتمسك بالاحكام اليقينية، العقل هو الحرية والعدل والمساواة والكرامة والإبداع والاستقلال والتطور

(*) أستاذ جامعى مصرى.

والتقدم ومحاربة مظاهر الخرافة والأسطورة والطغيان والاستبداد فى حياتنا، وهو المعيار الحقيقى للحكم على جدية وصدق ومشروعية توجهاتنا ومواقفنا وممارساتنا.

فى ضوء السياق السابق يمكن تفهم الروح العامة لفكر فؤاد زكريا، فهو منذ البداية عنيف فى هجومه ونقده، صادق فى غضبه تجاه كل من يعادى العقل ، يتوجه فى كتاباته إلى احترام العقل والدفاع عنه وإدانة كل فكر أسطورى يتعارض معه. وإذا كان فؤاد زكريا قد فرق بين الأسطورة والخرافة بصورة واضحة فى كتابه "التفكير العلمى" باعتبار أن التفكير هو تفكير العصور التى لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد، أما التفكير الخرافى فهو التفكير الذى يقوم على إنكار العلم ورفض مناهجه، أو يلجأ فى عصر العلم إلى أساليب سابقة على هذا العصر، كما أن الأسطورة تقدم لنا تفسيرا متكاملا للعالم أو المجموعة من ظواهره، بينما تتعلق الخرافة بظاهرة أو بحادثة واحدة، وإن أكد أن اللفظين يستخدمان فى أحيان كثيرة بمعنى واحد أو بمعنيين متقاربين[1]، فإن مثل هذه التفرقة عند فؤاد زكريا والتى تدور فى نطاق تقابل العلم مع الأسطورة قد تبعدنا عن التفكير الأسطورى ككل ، باعتبار أن التفكير الأسطورى لا يتحدد معناه فى ضوء علاقته بالتفكير العلمى وحده، بل يتحدد معناه أيضا فى ضوء دلالاته السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، وفى ضوء مقوماته وبنيته التى تشتبك وتتلاحم مع بنية المجتمع القبلى الذى يعبر عنه، وهو مجتمع يقهر الشخصية الإنسانية لحساب القبيلة والجماعة ، يغلب المشاعر والعواطف والرغبات على الفعل، مجتمع تقليدى خامل جامد اتخذ موقف العداء من التاريخ. الأسطورة ليست نقيضا للعلم وحده، بل هى أيضا النقيض المباشر لكل تجليات العقل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بالإضافة إلى تجلياته العلمية بطبيعة الحال. وبالتالى إذا كان فؤاد زكريا قد ذهب إلى القول بأن الفكر الأسطورى قد اختفى باختفاء العصر الذى حلت فيه الأسطورة محل العلم ، بينما ظل الفكر الخرافى يعايش العلم فترة طويلة، فإن تفهمنا للفكر الأسطورى باعتباره أشمل من أن نحصره فى نطاق تقابله مع العلم يدفعنا إلى القول باستمرارية تواجده فى ضوء تجلياته المتنوعة والمتباينة بطبيعتها للتفكير العقلى بصفة عامة. ومما يؤكد هذه الحقيقة أن فؤاد زكريا نفسه لم يتوقف عن هذا التقابل وحده، بل تعداه إلى مناقشة خطورة الأسطورة فى حياتنا السياسية والاجتماعية، وعلى سبيل المثال نجده فى مجال فهمه للمقصود بالعقل يرى أن أفضل سبيل لذلك هو أن نفهمه من خلال ما يقابله أو ما هو مضاد له ، ومن هنا فإن التقابل الأول يتمثل فى التقابل المشهور بين العقل والعاطفة أو الانفعال، وهو ما تكشف فى العصور الرومانتيكية بصفة خاصة عندما أثارت ما يمكن أن يسمى بأزمة العقل. أما المقابل الرئيسى الثانى للعقل، فهو السلطة، وللسلطة أشكال متعددة، فهناك سلطة الأسرة أو القبيلة أو المجتمع، على أن أشد مظاهر السلطة سلطة الوحى الدينى. ويأتى المقابل الرئيسى الأخير للعقل عند فؤاد زكريا ويتمثل فى الأسطورة التى كانت فى العصرر البدائية هى البديل الوحيد للعقل، وفى العصور الحديثة وجدت من يضعها فى مقابل العقل بوصفها تعبيرا رمزيا عن القوى الحيوية التى يباعد العقل بين الإنسان الحديث وبينها بما يفرضه عليه من كبت وقهر[2].

إذا كان فؤاد زكريا قد تناول ما يقابل العقل فى ضوء المحاور الثلاثة السابقة فبوسعنا القول بأن التقابل الجوهرى بين العقل والأسطورة يمكن أن يحتوى داخله التقابل الأول والتقابل الثانى معا، فالأسطورة وثيقة الصلة بالعاطفة، والإدراك الأسطورى إدراك عاطفى شعورى فى المقام الأول، والأسطورة من ناحية أخرى لا يمكن تناولها بعيدا عن السلطة، سلطة القبيلة وسلطة المعتقد الدينى وسلطة اليقين المطلق، وبالتالى بدت وثيقة الصلة بالأيديولوجيا، ومن ثم اتخذت الأسطورة مكانتها فى العصور الرومانتيكية بكل قوة عند هيرورونوفاليس وفخته وشلنج وغيرهم، كما امتدت خطورتها إلى الفكر السياسى الحديث والمعاصر. ومن منطلق إدراك فؤاد زكريا لخطورة الأسطورة فى حياتنا وجدناه يؤكد أن أخطر الأساطير السياسية هى التى ذاعت بين الناس وعكست قدرا كبيرا من قصور الوعى السياسى وكشفت بوضوح نسيان الإنسان العادى لأبسط مبادئ الديمقراطية، من هذه الأساطير اثنتان هما: أسطورة الحاكم الذى لا يعرف

أو الحاكم الرحيم الذى لا يفكر إلا فى مصلحة شعبه، وإن كان العيب كله فى المحيطين به، فهو برىء براءة الذئب من دم ابن يعقوب، أما الأسطورة الثانية فهى أسطورة الحاكم الذى لا يتنازل، فالحاكم هو الذى يمسك بزمام كل شىء تقريبا ويفعل كل شىء[٣]، ويمضى فؤاد زكريا قائلا: "لقد أطلقنا اسم الأسطورة على هذه التفسيرات التى تشيع فى نظم الحكم الفردى التسلطية لأنها تعد بالفعل وهما كبيرا تسلط على العقول وشوه نظرتها إلى عملية الحكم وعلاقة الحاكم بأعوانه وبالمجتمع الذى يحكمه[٤]".

والحق أن فكر فؤاد زكريا فى مجمله يأتى تكريسا لاحترام العقل ونبذه لكل فكر أسطورى، ومن هذا المنطلق يمكن أن نفهم مناهضته لكل نزعات التعصب والعنصرية التى حفل بها عالمنا المعاصر وأبرزها ذلك التعصب العنصرى الذى مارسته الأقلية الحاكمة فى روديسيا وجنوب أفريقيا ضد الأغلبية الملونة من سكان البلاد الأصليين من جهة، والتعصب العنصرى المتمثل فى اعتقاد اليهود بأنهم وحدهم شعب الله المختار من جهة أخرى[٥]. ويمكننا أيضا أن نتفهم معارضة فؤاد زكريا للانضواء تحت قوالب أيديولوجية محددة يمكن تصنيفه من خلالها ، وهو ما يفسر لنا نزعته العقلية النقدية التى أتاحت له أن يتخذ موقفا مستقلا متحررا من كل أحكام مسبقة تجاه الفلسفتين اليمينية واليسارية متطلعا إلى فلسفة جديدة تجمع بين فاعلية اليسار وإيجابية وعمق اليمين وتنوعه[٦]، ويفسر لنا أيضا موقفه النقدى من التراث سواء من المناهضين له أو المدافعين عنه، منتهيا إلى القول بأن الإحياء الحقيقى للتراث يكون عن طريق تجاوزه باعتباره مجرد نقطة انطلاق، أما إحياء الاسترجاع فإنه يعنى القضاء عليه كلية بتعاملنا معه باعتباره مجرد ثروة مدفونة لا ينتفع منها أحد[٧].

ومتى ساد الفكر الأسطورى فى مجتمع بدت قيمه ومنظومته المعرفية والتعليمية تكريسا لكل ما يحافظ على المجتمع ويبقيه بمنأى من العقل، وبالتالى فإن ما يوليه المجتمع للمعرفة والتعليم والبحث العلمى والقائمين عليه من اهتمام يتدنى إلى مستوى يكاد يطيح بكل طموح حقيقى تجاه نهضة علمية جادة. ففى ظل حرص المجتمع على استقراره وجموده وثبات أوضاعه ومعاداته لكل تطور وغلبة مشاعره ومصالحه على صوت العقل، وفى ظل حرص المجتمع على توسيع دائرة التابو والمقدسات لتشمل كل شىء إلى الحد الذى تتلاشى فيه حرية الفكر والاجتهاد والفعل والقول، فى ظل كل هذا يكون الحرص كل الحرص على مناهضة كل رعاية حقيقية للعقل ، وفى هذا السياق توجه السهام والضربات الموجعة إلى النظام التعليمى والبحث العلمى لترسيخ وتكريس توجهات الفكر الأسطورى وحده والرامية إلى تحجيم انطلاقة العقل بدلا من احترامه ورعايته وتنميته، وكأن هذا الهدف هو وحده المقصود منه، ومن هنا رأى فؤاد زكريا أن ظاهرة الحفظ الحرفى للمعلومات العلمية تعد من أوضح مظاهر التعليم فى بلادنا، وهى تكتفى بحفظ المعلومات دون محاولة هضمها أو اتخاذها وسيلة لحل المشكلات المعقدة التى يواجهها الإنسان فى حياته، ولا يكفى إرجاع هذه الظاهرة إلى الاستعمار فى سعيه لإفساد التعليم، بل إن التعليل الحقيقى لانتشار ظاهرة الحفظ الحرفى دون قدرة على التصرف الحر يرجع إلى شيوع الخضوع المفرط للسلطة فى مجالات حيوية من حياتنا وأبرزها التعليم، ومثل هذه الطريقة فى تلقى العلم ترتبط ارتباطا وثيقا بالقداسة التى تحيط بالتعاليم الدينية وبالسلطة الدينية المطلقة التى تتخذها هذه التعاليم فى نفوس أفراد المجتمع.

وإذا كان نظامنا التعليمى قد أهان العقل البشرى على هذا النحو وأحاله إلى مجرد مستودع للمعلومات ، فإن قيمة التعليم والبحث العلمى بدورها قد تدنت إلى أقل المستويات بفعل السلطة السياسية التى دعمت الطريقة التقليدية فى التعليم، ففى ضوء ممارستها حكما غاشما لا يقبل معارضته، كان من الطبيعى كما ذهب فؤاد زكريا ألا تسمح بقيام أى نوع من القيم الديمقراطية، مما أسهم فى تعميق مفاهيم اجتماعية يصبح فى ظلها التعليم المبنى على المناقشة والنقد أمرا مستحيلا. فالتقيد الحرفى الذليل بما فى الكتاب المدرسى هو مظهر من مظاهر العجز عن ممارسة الديمقراطية،

والتعود على تلقى الأوامر وتنفيذها دون مناقشة، والخوف من الحرية التى تضع الإنسان وجها لوجه أمام مسئوليته[٨].

ولا غرو بعد هذا أن تكلم فؤاد زكريا عن ظاهرة العقول المهاجرة، فإذا كان معظمها يرحل بسبب تطلعات استهلاكية مادية خالصة، لكن العوامل المعنوية والعلمية تلعب الدور الأكبر فى الهجرة، ولعل أهمها الشعور بالغربة داخل الوطن، ففى كثير من البلاد تسود أساليب فى الحكم والإدارة يشعر معها العالم بأن الحاكمين يعادون العلم ولا يكترثون بجهود العلماء، بل إنهم يحتقرون العقل ذاته ولا يقيمون فى تصرفاتهم وزنا للمنطق السليم، فى هذه البلاد لا يجد العلم أمامه إلا طرقا مسدودة، فالمسيطرون على البلاد يكرهون العلم، وربما اهتموا بالمحافظة على بقائهم أكثر مما يهتمون بالإنفاق على تقدم البحث العلمى وانتشار التعليم.

ولا يهرب العلماء من أوطانهم لأن مجتمعهم فقير فحسب، بل إنهم يهربون لأن هذا المجتمع فقير ولا يريد أن ينتشل نفسه من الفقر، جاهل ولا يبذل من أجل تخليص نفسه من الجهل. وحين يصبح النهوض والتقدم هو جو الكفاح من أجل النهوض والتقدم، وحين يحس كل مخلص بأن صوته مسموع وبأن جهوده تحدث صداها، وبأن المجتمع بأسره يسير نحو المستقبل، عندئذ سيتضاءل إلى أبعد حد عدد الهاربين، ويعود العلماء المهاجرون لكى يشاركوا فى تحقيق الأمل[٩].

وإذا كانت العقول المهاجرة قد وجدت فى الرحيل خلاصا لها فإن التفريط فيها هو تفريط للعقل، وانتصار للفكر الأسطورى بكل مقوماته وكل تجلياته. ومن هنا كان الإحساس العميق بالمرارة والتأسى عند فؤاد زكريا لما وصل إليه العقل فى عالمنا العربى من امتهان ورغبة ملحة فى التخلص منه إذا لزم الأمر، وهو ما عبر عنه بقوله: "يمر العقل فى الشرق بأزمة ليس لها من سبب سوى الرغبة فى تبديد حرية العقل وتضييق الخناق عليه، فالعقل يعانى من اتجاهات تريد تعطيله أو إلغاءه، زاعمة أنها تفعل ذلك لحساب سلطة دينية تعرف كل شىء أو لحساب سلطة سياسية قادرة على أن تدبر للناس أمورهم، وعلى أن تفكر بدلا منهم، وحين يستمر تعطيل العقل زمنا طويلا، يعتاد الناس إلغاء عقولهم[١٠]".

لم يدع فؤاد زكريا يوما أنه من أصحاب المشاريع النهضوية التى تحفل بها الكتابات العربية وادعى أصحابها أنهم يقدمون لنا الكلمة الأولى والأخيرة فى إصلاح أحوالنا، بل لقد تناول بعض هذه الكتابات بالنقد وكشف ما تنطوى عليه من تناقضات جنونية وتهافت داخلى ورؤى مضطربة وقصور منهجى وادعاءات نرجسية ومقاصد ملتوية. الطريق عند فؤاد زكريا واضح لا يحتاج إلى المتاجرة به أو المزايدة عليه، إنه طريق العقل وحده، إما أن نكون معه أو نكون ضده.

هوامش الدراسة:

(١) د.فؤاد زكريا: التفكير العلمى ، سلسلة عالم المعرفة(٣)، المجلس القومى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ط٣، ١٩٨٨، ص٦٠، ٦١.

(٢) د.فؤاد زكريا: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص١٣-١٦.

(٣) د.فؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربى، كتاب العربى، الكتاب السابع عشر، ١٥ أكتوبر ١٩٨٧، ص٩٤-٩٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٩٨.

(٥) د.فؤاد زكريا: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، ص٥٢،٥١.

(٦) المرجع نفسه، ص٢٢٦-٢٢٧.

(٧) د.فؤاد زكريا: الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ج٢، ١٩٨٧، ص٥٢-٥٣.

(٨) د.فؤاد زكريا: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، ص١٨٨-١٨٩.

(٩) المرجع نفسه، ص١٥٩-١٦١.

(١٠) المرجع نفسه، ص٢٠.

فؤاد حسن زكريا

عبدالمنعم رمضان(*)

كنت أريد أن أبدأ بالشعر والغناء، كأن أردد بيتين ذائعين من التراث، أرددهما هكذا:

بم التعللُ؟ لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديـمٌ ولا كأسٌ ولا سـكنُ

أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ما ليس يبلغه من نفسـه الزمنُ

كنت أريد أن أرى وجهه حالَ سماعهما، ولم يمنعنى إلا حيرتى أمام إصراره الدائم ألا يفتح بابا واحدا من أبوابه، أو نافذة واحدة، ليتسرب منها شهيق التراث أو زفيره، كما أننى لم أضبطه يكتب شيئا عن الشعر خصوصا أو عن التراث عموما مثلما فعل أغلب سابقيه أو مجايليه من أساتذة الفلسفة، على الرغم من أنه تعلق بالموسيقى، ومشى معها، وصاحب فيها ريتشارد فاجنر، وعرض للتعبير الموسيقى، الذى هو فلسفة وشعر معا، أو من أجل الدقة تبدو وشائجه هى الأقرب إليهما، كنت أريد، ولكننى تخيلت أن شهادتى ستكون زائدة إذا ازدانت ببيتين ذائعين من التراث، مثلما تخيلت أن خطابه إلى العقل العربى كان ناقصا بسبب افتقاره إلى المعرفة بذلك التراث، كنت أريد أيضا أن أبدأ باستعادة ذكرى حديث فى الراديو، أيام كنت أخرج من مراهقتى وأيام كانت ابنته تخرج منها، وأدهشنى خفة البنت وطلاقتها وحريتها فى الاختيار، وفرحت بأبيها الذى أنشأها فى أحسن تقويم، فهى إحدى أوائل الناجحات فى شهادة الثانوية العامة، ولكنها لا ترغب فى دراسة الطب أو الهندسة كما يفعل كل زملائها، إنها راغبة فى دراسة الفنون، كما يفعل الواحد الخارج على القطيع، لم يقلل من متعة استعادتى لهذه الذكرى سوى عدم مقدرتى على تذكر اسم الابنة، بينما أتصور أن اسم أبيها بالكامل هو فؤاد حسن مصطفى زكريا، ذكره أمامى أحد مريديه، تتلمذ عليه، وشرب الفلسفة من فمه، وظل شغوفا بذكره وبه، وظل غير متاكد من صحة اسم مصطفى.

فى النصف الثانى من سبعينيات القرن الماضى، كنت فد أنهيت دراستى إدارة الأعمال بالجامعة، وأنهيت تجنيدى، وابتدأت رحلتى العملية، فكرت أن أنتسب إلى كلية الآداب جامعة عين شمس، فسم الفلسفة، لأجلس فى مدرج يقف فى صدارته فؤاد زكريا، وانتسبت فعلا، ودخلت المدرج، ولما جلست بين الطلبة لم أجد فؤاد زكريا، وقفت فى الصدارة السيدة نازلى إسماعيل التى خلفت فى رئاسة القسم الرجل الذى أتيت من أجله، لعله آنذاك بدأ غربته الجسدية، تذكرت معارك نازلى معه، وكيف عيرته بأنه إنتاج محلى، درس الفلسفة فى مصر، ولم يدرسها فى ألمانيا مثلما فعلت هى، كانت تعنى أن ألمانيا فى الفلسفة هى رمز الجودة، بعد محاضرتين فقط عزمت على عدم الاستمرار، خشيت على ذكرياتى أن تتبدد.

(*) شاعر مصرى.

في مكتبتى بعض من أعداد مجلة الفكر المعاصر، رأس تحريرها لسنوات طويلة زكى نجيب محمود، ثم تولاها ربما لسنتين أخيرتين فؤاد زكريا، وفى فترة ولايته أصدر عددين خاصين عن هيجل وبرتراند رسل، سيظل برتراند رسل رفيقه وسيصاحبه فى أكثر من رحلة، أما هيجل وهو المهجوس به، الحامل لآثاره، فسوف يدهشنا أنه لم يترجم كتابا واحدا من كتبه، سيستعين عليه بكتاب هربرت ماركيوز "العقل والثورة"، كان هيجل بعض سره الذى يظهره ويخفيه، كان زكى نجيب محمود قد أصدر عددا خاصا واحدا عن سارتر بمناسبة زيارته الشهيرة وليس بمناسبة وفاقهما الفلسفى، فهما نقيضان لا يمكن أن يجمعهما وعاء واحد.

فى مكتبتى كتاب عثمان أمين عن الجوانية، وعثمان أمين من مريدى العقاد، مثله مثل زكى نجيب، ولكن جوانيته صدرت بعد موت العقاد، فاستباحه نفر من خصوم العقاد ونفر من صحابته، ذكرنى صاحبى بما كتبه طه حسين، وضمه فيما بعد ضمن مقالات كتابه (خواطر)، ذكرنى كيف قهقه طه وسخر من كتابة خائبة وبيان غير مفهوم، وعلل صاحبى ذلك الموقف بالضغينة التى اضطغنها طه وساعده موت العقاد على إظهارها، خاصة أن كتاب عثمان أمين ضم فصلا عن الجوانية فى أدب العقاد، وذكرنى صاحبى بما كتبه زكى نجيب محمود، وكيف سخر هو الآخر ولكن دون أن يقهقه، التزم زكى الجدية، وعجب من أن الكاتب ينبه قارئه إلى أنه إذا كان سيتابعه ويتبعه بعقله فقط دون قلبه ووجدانه، فلن يفطن إلى أسرار الكتاب، وأعلن زكى أنه لن يمشى إلا فى طريق العقل، أى أنه لن يقرأ الكتاب، وعلل صاحبى ذلك الموقف بالضغينة التى اضطغنها زكى بسبب أن كتاب الجوانية ضم مباحث فى الهجوم على الوضعية المنطقية، التى أصبح زكى نجيب محمود حارسها الطبيعى فى مصر، فيما دافع محمود رجب، وكان تلميذا لعثمان أمين ونجيا له، ساعده فى جمع فصول الجوانية وترتيبها وتبويبها، دافع محمود رجب عن أستاذه بالقدر الذى يستطيعه، فهو مغمور بعد، بينما دافع فؤاد زكريا بالقدر الأكبر، ولما سئل كيف له أن يدافع عن كتاب يستمد ماءه ويمتحه من آبار الميتافيزيقا بينما هو يتشدد فى الدفاع عن النزعات المادية، لما سئل أجاب بأن الكتاب ليس عالة على الفلسفة، إنه فعل ابتكار جدير بالإشادة.

فى مكتبتى مجلد صنعته بنفسى على أن يضم ملاحق مجلة الطليعة التى ظلت تصدر حتى أواسط السبعينيات، وكانت الملاحق مخصصة للأدب والفن، أشرف على تحريرها غالى شكرى ذات فترة، وفاروق عبدالقادر ذات فترة تالية، وأيام إشراف فاروق، قرأت تلك المراجعة التى كتبها عن كتاب النقد الفنى تأليف جيروم ستولينتز، وترجمه فؤاد زكريا، واهتممت بالوصول إلى الكتاب، ولما أدركت نسخة منه، أدركت معها أننى انفتحت على دراسة جمالية وفلسفية لم تصادفنى من قبل، وعلى مدى ما يقرب من ثمانمائة صفحة يلح جيروم على ضرورة اتخاذ العمل الفنى ذاته محورا لكل ما يقال فى ميدان النقد، وأساسا لكل تذوق، فلا نخرج عن نطاق العمل وننتقل إلى مجال الواقع، حتى لو كان العمل الفنى يحيلنا إلى ميدان الحياة الواقعية، وإذا فعلنا، وانتقلنا، فلكى يكون ذلك عونا لنا على فهم ما هو موجود فى العمل ذاته، وإذا كان جيروم ستولينتز سيعلل نظرته تلك بأن فنان العصر الحديث يتجه إلى مزيد من العزلة عن المجتمع، وأنه اكتسب اعتراف المجتمع فى الوقت نفسه الذى استقل فيه عنه، وأصبحت له شخصيته المستقلة ودوافعه الخاصة، فإن فؤاد زكريا سيرى أن الاعتقاد بتلك العزلة وذلك الانفصال يتنافى والواقع التاريخى، لأن فنان العصر الحديث عند فؤاد زكريا عندما أصبح يبدع بوحى من ذاته ، اكتملت شخصيته، وأدى ذلك إلى توثيق الروابط بينه وبين القضايا الإنسانية لمجتمعه، لا إلى فصم هذه الروابط، هذه النظرة ستظل ملازمة لفؤاد زكريا وسوف تقوده إلى اختيار موسوعة تاريخ الفن المسماة "الفن والمجتمع عبر التاريخ" لمؤلفها أرنولد هاوزر، وعندما يترجمها فؤاد ينتبه إلى أنه كتاب يعرض لتطور الحضارة الإنسانية وليس تاريخا اجتماعيا للفن فحسب، فأرنولد هاوزر لا يملك أن يصدق أن الفن يتطور بمنطقه الداخلى الخاص، دون تدخل عوامل تنتمى إلى مجال خارجى يجملها ويسميها العامل الاجتماعى، إن هاوزر ومعه فؤاد زكريا فى

بقية سيرته قد اتخذا من فكرة الأصل الاجتماعى للفن قضية أساسية، وجعلاها محورا رئيسا، عموما لقد فتح لى كتاب النقد الفنى الباب واسعا على التجربة الجمالية وطبيعة الفن وتركيبه وتقديره والمشكلات التى تواجهه من قبيل القبح فى الفن، والحقيقة والاعتقاد فيه، والأخلاق، كما أنه فتح لى باب علاقة أولى متصلة ومحفورة داخلى مع فاروق عبدالقادر، تدعمها مواقفه المجيدة من هزل وانحطاط أصبحا يحوطاننا ويتراكمان على رؤوسنا يوما بعد يوم، وعلاقة ثانية مشفوعة بمحبة الفلسفة ومحبة الرجل لها، رغم أنه خانها أحيانا وابتعد عنها كأنه عاشق يبحث عن أوقات الراحة أو عن سبيل لأواصر جديدة، العلاقة الثانية مع فؤاد زكريا وهاأنذا أضع أمامى كتاب النقد الفنى وذكرياتى معه، وهواجسى حول عظمة ترجماته، وهى أولى فضائله، كل السنوات التى تلت معرفتى بكتاب النقد الفنى ظلت تؤكد لى أن القاهرة بلغتها المستقيمة الواضحة، غير الميالة للعب، غير الميالة للحيرة والارتجاج، هى ست المدن العربية، سيدتها الكاملة فى ترجمة التاريخ والعلوم النظرية والسياسة والفلسفة، وللسبب ذاته، سبب اللغة المستقيمة الواضحة تتراجع مكانة القاهرة، وتأتى ربما بعد بيروت، ربما بعد عواصم أخرى، فى ترجمة الفنون والآداب، فى ترجمة الروايات والشعر حيث تفيض اللغة غير الثابتة بهواء أكثر فتنة، كان فؤاد زكريا مسبوقا بمترجمين عظماء زامل بعضهم، وكلنا نذكر تلك العلاقة بينه وبين زكى نجيب محمود، وكيف كان فؤاد يترجم وزكى يراجع، وأحيانا كيف يترجم فؤاد، ويراجع أحمد خاكى، الإنجاز الأكبر لأساتذة الفلسفة المصريين ربما يكون فى انفتاحهم على الترجمة، فى جهودهم المثابرة على نقل ما يرونه ضروريا، كأنهم ينقلون الأصول من لغتها إلى لغتنا، كأنهم يدركون أن لغتنا مازالت فقيرة فى هذا الباب لامتناع أسباب إنتاجه، إن لم تكن معدومة ومعدمة، كلهم أخذونا عبر طرق وسبل مختلفة إلى الينابيع ، فعلها عبدالرحمن بدوى وزكى نجيب محمود ومحمد عبدالهادى أبوريدة وزكريا إبراهيم وعثمان أمين ومحمود الخضيري وأحمد فؤاد الأهوانى وإمام عبدالفتاح إمام وآخرون، انشغل عبدالرحمن بدوى بالروائع المائة وبالآداب والفلسفة اليونانية والفلسفة فى عصورها التالية وبالوجودية خاصة وبالتراث العربى، الصوفى منه والمنبوذ، وبكتابات المستشرقين، وانشغل زكى نجيب بترجمات تتصل بالفلسفة التى اعتقدها، المنطق لجون ديوى والفلسفة بنظرة علمية لبرتراند رسل، وقصة الحضارة ومحاورات أفلاطون، ثم انكب فى سنواته الأخيرة على التراث العربى يناغيه ويتصالح معه، وقدم لنا الآخرون مؤلفات ديكارت وكانط ومارتن هايدجر وهيجل وولتر ستيس ووليم جيمس، والفن خبرة لجون ديوى، أما فؤاد زكريا فإنه لم يعتمد خطة أحد من هؤلاء، لقد ترجم من التراث اليونانى، يوتوبياه المعروفة، جمهورية أفلاطون، وترجم تاسوعيات أفلوطين، ليخرج منهما إلى حاضرنا ولا يعود إلى الماضى ثانية، يونانيا كان أم عربيا، يخرج إلى حاضرنا ولا يغادره، لم ينصرف انصراف أحد من هؤلاء فى الاهتمام بالتراث، ترك التراث يعمل فى السر، وكأنه لا يريد أن يرى عمله، كأنه لا يرى عمله، لم ينصرف انصراف أيهم إلى الاهتمام بالفلسفة كلها، تركها تعمل فى السر، وكأنه لا يرى عملها، كان يتهيأ لأن يعلن أمام نفسه أنه لن يكون أخير جيل الموسوعيين وآخرهم، لن يكون منهم، ويتمنى ألا يصنفه أحد المصنفين على أنه مقدمة جيل غير الموسوعيين، وخروج فؤاد زكريا على جيل الموسوعيين خالطه خروج آخر، خروج من هاجس كتابة الفلسفة على أنها عمل أدبى، عمل فى اللغة، وفى الإيقاع، وفى الرؤية، عمل فى القلب، كان زكى نجيب محمود حريصا على أدبية نصوصه، حرصه على دقة رؤياه، ونصوعها، حتى إننا ونحن نرفع ياقاتنا زهوا، نرفعها إلى أعلى، ونظن، ونكثر من الظنون، أننا تجاوزنا فى أحيان كثيرة تلك الرؤى وعبرناها، نكتشف أننا لن نتوقف عن قراءته، سنستمر فيها استمتاعا بأدب الكاتب ولذة الكتابة، وكأن الأدب خفر نتاج زكى نجيب محمود وحماه حماية تفوق بكثير حماية الوضعية المنطقية له، فؤاد زكريا ترك كتاباته عارية، وغامر بها، واشترط عليها أن تحيا حياتين، حياة علمية، وحياة فعلية لامجازية، أو أن تموت، وعندما اعترضته الشخصيات الكبرى التى كتب عنها: نيتشه، وسبينوزا، وهربرت ماركيوز، بدا لنا وكأنه غريب فى أرض غريبة، فنيتشه المأخوذ فى بداية حياته بفلسفة شوبنهور، سرعان ما يرى أن فاجنر حقق عمليا آراء شوبنهور النظرية،

ولكن عندما اهتدى نيتشه إلى ذاته، وعرف طريقه، أدرك أن فاجنر عاجز تماما عن أن يقدم إلى البشرية شيئا مما يريد هو، وأن فاجنر ليس عاجزا فقط عن بلوغ هدفه الإصلاحى، بل إنه يسعى إلى هدف مضاد، وهكذا تم الانفصال التام بينهما، فى الخمسينيات صدر كتاب فؤاد زكريا عن نيتشه، حيث يقرر أن قصته مع نيتشه هى قصة الكثيرين، لأن المرء إذا بدأ حياته العقلية بداية سليمة سيشعر بحاجته إلى مفكر ثائر على الأفكار والمثل السائدة، إلى مفكر يدعو إلى تحطيمها بقسوة وعنف، ولا يعتمد التوفيق أو المهادنة، وعندئذ لن يجد أفضل من نيتشه فى ثورته، لن يجد أفضل من نيتشه فى تحطيمه لأصنام عصره، غير أن فترة الثورة هذه تعقبها فى كل تطور طبيعى سليم فترة للبناء الإنسانى الهادئ، وعندئذ لن يجد المرء فى نيتشه مرشدا له ، فى هذا الطور لا يمكن لنيتشه أن يكون مقنعا، بعد عشر سنوات وفى سنة ١٩٦٦ يكتب فؤاد زكريا مقدمة الطبعة الثانية لكتابه (نيتشه)، ويقرر أن هذه السنوات العشر قد زادت العالم تباعدا عن تفكير نيتشه، وأن الشواهد تدل على أنه من الصعب أن تصل تعاليمه مرة أخرى إلى الازدهار الذى كانت عليه ذات مرة سابقة، إن نيتشه يتحول تدريجيا إلى فيلسوف تاريخى، أى أنه يموت، المدهش أن علاقة نيتشه بفاجنر تحيا مرة ثانية فى علاقة فؤاد زكريا بنيتشه، فنيتشه آمن ثم كفر بفاجنر، وفؤاد آمن ثم كفر بنيتشه، الغريب أنه فى كتابه عن هربرت ماركيوز سيبدو مسكونا بهاجس إنشاء مسافة بعد بينه وبين ماركيوز، وكأنه لا يريد لأحد أن يضعه فى دولاب نظرية ما، أو متآخيا إلى حدود التماهى مع فيلسوف ما، ستأتى مقدمته لكتابه عن ماركيوز مثل عاصفة تعصف بتعاطفنا مع المكتوب عنه ، فهو ينتمى إلى أسرة يهودية ، انتماء يظل متمسكا به ولا يحاول أن يتحرر منه ، مثلما فعل ماركس بصورة قاطعة، ومثلما فعل فرويد بصورة أقل، وهو يعمل لمدة طويلة فى أعمال تخدم نشاط الحكومة الأمريكية المتعلق بالشؤون الروسية وشؤون أوربا الشرقية بوجه عام، إذن فمن غير المنطقى أن يكون موقفه من الصراع بين المعسكرين هو موقف الحياد، وهو يقيم فى الولايات المتحدة كوطن ثان له، الجزء الأكبر من عمره فيتعرف معرفة مباشرة على طبيعة المجتمع الصناعى المتقدم ، ويكتب نقده الحاسم لهذا المجتمع فى تناقض صريح مع اشتغاله فى خدمة النشاط الأمريكى الموجه ضد أوربا الشرقية، المدهش فى ماركيوز وفؤاد زكريا معا، أنهما يريان أن وجود قدر ولو قليل من النزعة العدوانية يساعد الإنسان على الارتقاء بذاته وتجاوزها، وذلك إذا استطاع أن يتسامى بعدوانيته الغريزية ويوجهها فى اتجاهات إيجابية بناءة، خاصة فى تلك المناطق من العالم التى لايزال فيها أمام الإنسان شوط طويل حتى يتحرر عجزه أمام قوى الطبيعة ومن استغلال الآخرين، إنهما معا يريان ما لا يراه آخرون شاءوا أن يستفيدوا من التسامح فاعتبروا أن صلة قرابة وثيقة تشبه الأخوة تربط بينه وبين الحداثة، أقول إنهما ماركيوز وزكريا يريان معا أن التسامح الذى هو مبدأ أساسى فى الرأسمالية التوليدية قد يدخل مجتمع الحداثة، وأن مجتمع الحداثة قد يظل يقبل المبدأ ذاته، ولكنه يحوله ببراعة شديدة إلى سلاح للمحافظة على كيانه والقضاء على كل معارضة حقيقية، فالتسامح المطلق الذى يُسمح فيه لكل رأى بالتعبير عن نفسه بحيث يتساوى الحق والباطل، والصحيح والزائف، والبناء والهدام، والتقدمى والرجعى، هو سلاح يخدم الرأسمالية ولا يلحق بها أى ضرر، وفى ظل هذه المساواة المطلقة تضيع قضية التقدم الإنسانى وتُزَيَّف، ويتميع الموقف العام للمجتمع إزاء ضروب الاختيار العديدة، وعندما يكون الرأى العام مسمما بفعل وسائل الإعلام التى يملكها أو يسيطر عليها النظام القائم، ويكون لدى الجمهور رأى جاهز سلفا فى المسائل الكبرى، رأىٌ يتفق مع ما تريده المؤسسة، فعندئذ تضيع قيمة الحرية المطلقة، ويظهر شكل جديد فريد من أشكال القضاء على الحرية، هو ذلك الذى تنعدم فيه الحرية نتيجة لعملية منح الحرية ذاتها، ويزيد فيه القمع كلما ازداد التسامح، إن فؤاد زكريا يجرى وراء هربرت ماركيوز فى شوارع مفتوحة أحيانا وموصدة أحيانا، لينتهى بترجمة كتابه (العقل والثورة)، كأن ولاءه لهيجل هو ما يجعل شوارع ماركيوز تتسع وتنفتح، كأن ولاءه لهيجل هو ما يقوده إلى ترجمته تلك، إنها كتب ثلاثة: نيتشه، سبينوزا، ماركيوز، تشخص وتتجسد أمام عينى وكأنها مشروعات ناقصة، فكلهم موجودون بكثافة أكثر وحضور أشد فى

أماكن أخرى غير الأماكن التى اختار فؤاد زكريا أن يراهم فيها، الغريب أنه فى فترات لاحقة سوف ينصرف إلى ما يعطل مسيرته الفلسفية، أكاد ألتمس له الأعذار، أكاد أزعم أن تأسيسه للمشروعات الثقافية التى عكف عليها فى هذه الفترات ، كان عملا نافعا لنا جميعا، كأن يقوم بالإشراف على مشروع مازال قائما بهدى من خطاه وبرامجه، وهو مشروع (عالم المعرفة)، كأن يمارس جدارته كأستاذ للفلسفة فى جامعات ناشئة تحتاج إلى أستاذ حق، يرسى مناهج التفكير العلمى ويفتح آفاق الفلسفة، ويدل على نظرية المعرفة، كأن ينشغل بالواقع وما حدث ويحدث فيه، ويتساءل حوله، ويسائله، ويصطدم به، ويكتب عن الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، وعن الحركات الإسلامية المعاصرة، وعن عمر الغضب، وعن العرب والنموذج الأمريكى، مع العلم أيضا أنها كتب مثلها مثل كتبه الثلاثة، اسبينوزا ونيتشه وهربرت ماركيوز، تشخص وتتجسد أمام عينى وكأنها مشروعات ناقصة، ولكن مادامت هرطقات ماركيوز هى حقيقة ماركيوز، فإن مشروعات فؤاد زكريا الناقصة، هى حقيقة فؤاد زكريا، وفؤاد نفسه يعرف أن من لا يعرف التراث قد لا يستطيع أن يفتح صندوق الحركات الإسلامية المعاصرة، ربما يكسره، فيرى الشظايا، وربما يتركه مغلقا ويخمن ما فيه فيرى الأطياف، ومع ذلك أكاد ألتمس له الأعذار، أتخيله بهاجس أيديولوجى للإصلاح والتغيير يهمل الفلسفة الخام وينشغل بالإفهام والمباشرة، يترك فرض العين الذى لا يقدر أن يقوم به سواه إلى فرض كفاية يستطيعه كثيرون، حتى رئاسته للجنة الفلسفة التابعة للمجلس الأعلى للثقافة كانت خطيئة انتهت بمكيدة دنيئة أطاحت به، فى سنتى الجامعية الثانية، كانت جماعات اليسار الماركسى هى الغالبة على المشهد، وكانت حالة اللاسلم واللاحرب، وموت عبدالناصر القريب العهد، وعدم استقرار السادات على الصورة التى يجب لنا أن نطالعها، كانت هذه الأمور كلها تحيطنا بالحيرة، خيال عبدالناصر تتخلى عنه الصور الجميلة، حتى لحم عبدالناصر بدأ يذوب ويسقط متخليا عن خياله، ولم يعد لنا إلا هيكله العظمى الذى اكتشفنا أيامها أنه هيكل دكتاتور، وأن حذاءه هو حذاء بونابرت، ورأسه مرسوم على كهف مهجور، قيل كانت تسكنه كتيبة من المثاليين التاريخيين، ليس أولهم عمر بن الخطاب، وقد يكون بينهم ستالين، وقد يكون بينهم أشخاص مجهولون، فى هذه الفترة ساعدنى فؤاد زكريا على اجتياز حيرتى، وعلى رؤية عبدالناصر كما كان يراه، وكما أصبحت أراه، لبعض الوقت، ثم أصبحت أراه أكثر سوءا بقية الوقت، ساعدنى على تجنب رؤية العالم كما كانت تراه ماركسية القرن العشرين، بعيون الطلبة زملائى، وبعيون منظريهم وقادتهم، أخذنى فؤاد زكريا من يدى، وسرح بى أكثر من مرة، هو لا يحب المشى فى الحقول، ولا قرب الترع، هو يحب المشى فى الشوارع الواسعة الطويلة، التى تشبه شوارع فلسفة العلم، وشوارع النقد الاجتماعى، فى أثناء سيرنا معا علمنى كيف أحب الغرب، وعلمنى أيضا كيف أحبه دون أن أسقط تحت أقدامه، كيف أنظر فى عينيه، أن أنقده، وأرى سوءاته، فؤاد زكريا لم ينبهر بالغرب، تذكرت كيف كانت عينا حسين فوزى مرآتين تعكسان الغرب، كيف كان يطلب منا أن تصبح عيوننا مثل عينيه، وتذكرت كيف كانت عينا فؤاد زكريا مرآتين تعكسان زمنه وتعملان على تغييره، وتنظران إلى الغرب لتكتسبا خبرة التغيير إذا أمكن، خبرة العمل، لذا لا يمكن أن ننسى أن ما لن يزول من أفعاله يعشش فى ترجماته، النقد الفنى، الفن والمجتمع عبر التاريخ، جمهورية أفلاطون، تاسوعات أفلوطين، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، الفلسفة الإنجليزية فى مائة عام وبقلم فيلسوف ألمانى، أو مؤرخ فلسفة ألمانى، وفلسفة العلوم، وحكمة الغرب، والغرب والعالم، وعصر الأيديولوجية، والعقل والثورة، إن ما لن يزول من أفعاله يعشش فى بعض زوايا مجلته ومجلة زكى نجيب محمود (الفكر المعاصر)، والتى لسبب لا نعلمه لم تحاول سواء هيئة الكتاب أو دار الكتب، أن تعيد إصدارها فى مجلدات كاملة، مثلما لم تحاول أن تعيد إصدار مجلة يحيى حقى (المجلة)، وكأنهما- الفكر المعاصر والمجلة- مغضوب عليهما، فى الوقت الذى أعادت فيه ، سواء الهيئة أو دار الكتب، إصدار كل الدوريات الأخرى وبعضها لا يستحق .

فى سنتى الجامعية الثانية ساعدنى فؤاد زكريا على اجتياز حيرتى، ومازلت أحتاجه ليفرق لى بين متشابهات

ومتتاليات، أحتاجه ليدلنى على ذلك الجزء المتعفن من نسيج الحداثة، قبل أن تزيحه ما بعد الحداثة، وذلك الجزء المتعفن من نسيج ما بعد الحداثة، والذى يوشك أن تزيحه الحداثة الثانية، التى يمكن أن يقال عنها الحداثة الأخرى، يمكن أيضا أن يقال عنها الحداثة البديلة، وبطريقة شباب الإنترنت والمدونات سيقال عنها (الألترمودرنيزم) إلى أن نجد اسما لائقا، أو غير لائق نتفق عليه، ونعتمده، ثم نتشدق به، أحتاجه لأنه هو من يستطيع أن يشير بإصبعه السبابة إلى بطن ما بعد الحداثة وخصرها، وإلى القيم التى ماتت أو تماوتت داخل هذا البطن، وإلى انزواء مثقفيها، انزوائهم كطليعة وكأصحاب دور، وانزواء كل مكان خاص ليصبح المكان العام هو مكاننا الفسيح الذى يصرون على إقناعنا بأنه العالم الواحد، وفؤاد زكريا هو من يستطيع بجملة أصابعه أن يشير إلى ذراعى الحداثة الثانية، وإلى انبعاث القيم المتماوتة وعودتها فى إهاب جديد، وإلى عودة المثقف بمكانه الخاص ومحله الخاص الموصول بالعالم عبر شبكة اتصالات لا تكل عن العمل ، هاأنذا أراه وأرانى أسعى إلى الجامعة من أجل أن أتعلم منه، لكنه غدر بى، وسافر قبل أن أصل، كنت سأسأله أيامها، ما أسأله الآن، هل الأخير، أخير كل شىء، لم يوجد بعد؟ وهل الأول، أول كل شىء، يعود فى صورة أخرى كأنه ليس الأول، كأنه مولود بغير شعر، بغير لغة، بغير قبعة، بغير حذاء؟ وهل الحاضر هو سيد الأزمنة حقا، سيد ماضيه، وسيد مستقبله؟ هل الحاضر مشغول ومخيط بخيوط انسلت من نسيج الأول، نسيج الماضى، وكلنا يعرف أنه سميك، ومن نسيج الثانى، نسيج المستقبل، وكلنا يعرف أنه نسيج شفاف ومضبب؟ هل جائزة ضائعة لأن رجلا فاسدا يحجبها خير من جائزة يمنحها لك ذلك الرجل الفاسد؟

ومثلما كنت أريد أن أبدأ بالشعر والغناء، ولم أقدر على فعل ذلك، فإننى أريد أن أختتم بالشعر، حتى ولو اغتصبته، كأننى عاشق أذهب إلى بيته، وأدق بابه، وبدلا من أن أطعن بآلة حادة يملكها إسلاميون ابنته التى نسيت اسمها فى أول مقالتى، بدلا من أن أطعنها ظنا منى أننى أطعنه هو، سأهديها ثلاث وردات نبتت فى قلب شاعر مشهور، ولما طالت أغصانها نفذت من رأسه، فقطفناها، أهديتها مرة لمحبوبة ضاعت منى، أهديتها مرة لرجل اسمه تروتسكى، وهاأنذا سأهديها ثلاث وردات، علها تشمها ثم توصلها إليه:

ولما صار ود الناس خبّا ... جزيت على ابتسام بابتسامِ
وصرت أشك فيمن أصطفيه ... لعلمى أنه بعض الأنامِ
ولم أر فى عيوب الناس عيبا ... كنقص القادرين على التمامِ

فؤاد زكريا: حركية العقل

محمود نسيم(*)

ليس استهلالا للكتابة عن الدكتور فؤاد زكريا، ولا توصيفا مجملا لإنتاجه الفكرى المتعدد، حين أقول إنه يمثل لنا – حياة وكتابة – تجربة مرجعية تكونت وامتدت عبر سنوات متصلة، مشكلة واحدة من الذرى الفكرية التى تجلى عبرها المفكر متحاورا مع زمنه الاجتماعى والثقافى برؤى متجددة لا تعرف الخطاب النفعى ولا السكون العقلى ولا يقين المطلقات ولا التبرير العقائدى، تعرف- نقيضا لذلك كله- قلق الطريق وعصف الرحلة وليس أمان الإقامة أو هدأة الوصول.

أقول تجربة لأن إنتاج فؤاد زكريا ليس مجرد دراسات وبحوث وترجمات ومقالات وسجالات، ولكنه تجربة عقل استقصى التاريخ الفكرى وأدرك تحولاته الجذرية وسياقه الاجتماعى بحس متسائل ومنهج نقدى ولغة كاشفة تحلل الوقائع والأفكار وعناصر الموضوعات والقضايا ويصوغها فى كل مركب قابل هو ذاته إلى تفكيك وتحول.

وأصف تلك التجربة بأنها مرجعية لأنها – ومثيلاتها من التجارب الأخرى – شكلت الأساس الفكرى والمنهجى لما يمكن أن تكون عليه التيارات العقلانية فى الثقافة العربية وأعطتها سماتها الكلية، هذا الأساس الفكرى يبدو لى- بشكل عام- مرتكزا على أربع خطوات هى: العقل – النقد – السؤال – الحوار.

حيث يعمل العقل ابتداء ويتحرك منطلقا من طاقته التحليلية ونزوعه الهادف إلى التغيير الدائم، بهذا المعنى، فإن العقل لدى فؤاد زكريا إطار جامع، هو شرط الوجود البشرى وعلامته، بل وغايته كذلك. الخطوة الثانية يمثلها المنهج النقدى الذى يضع المسلمات والتاريخ المكرس بسطوته الزمنية وبنيته المهيمنة أمام حركة نقد لا تتوقف عند طابعها السلبى، أى عند الهدم وزعزعة الأساسات والمواريث، وإنما تسعى إلى إقامة صياغات وأبنية مغايرة، النقد هنا ليس مجرد استكشاف ما هو سلبى أو متراجع فى الأفكار والوقائع والتواريخ وليس طاقة هدم تحتفى بالانقطاع الاجتماعى والمعرفى وإنما هو حركة توليد واستكشاف بناءات مرجعيتها العقل ومدارها السؤال المنهجى، وتلك هى الخطوة الثالثة، وأعنى ارتكاز فؤاد زكريا فى سجالاته وتحليلاته على سؤال جوهرى يكون هو مدخله البحثى لاستقصاء موضوعاته المختلفة، السؤال هنا ليس حيلة إجرائية أو مقدمة لإجابات أو حتى صيغة بحثية، بل هو قبض وإمساك بما هو جوهرى فى القضية أو الشخصية أو الواقعة وإجمال ذلك فى سؤال يستجليه العقل وحركته النقدية، هذه الخطوات أو الانتقالات الثلاث التى يشكلها العقل والنقد والسؤال تفضى إلى خطوة رابعة هى التحاور الذى لا يعنى فقط تقابلا بين فكرتين أو سجالا بين

(*) شاعر وناقد مصرى.

رؤيتين أو تضادا بين عقلين، التحاور هنا يعنى انتظام تجربته الفكرية فى نسق حوارى يستهدف تحويل العقل القارئ أو المتلقى له لكى يكون له سؤاله الخاص وحواراته العقلية الذاتية، وليس فى صيغة ثابتة ونهائية تسعى إلى ما يسمى بالقول الفصل أو الكلام الجامع.

ولست أظننى بحاجة إلى تأكيد أو حتى الإشارة إلى أن تلك الخطوات أو الانتقالات الأربع (العقل - النقد - السؤال - الحوار) لا توجد لدى فؤاد زكريا فى شكل منفصل أو متتابع وإنما هى حركة متداخلة متصلة، وما رصدها على هذا النحو التجزيئى إلى مدخل إجرائى لاستكشاف آليات تشكيل إنتاجه المركب.

نقطة إضافية أود إثباتها هنا، وهى أن الدكتور فؤاد زكريا لا يتعامل مع مادته المعرفية ومصادره البحثية، وهى كثيفة ومتعددة، باعتبارها مادة مجموعة ومنظمة مستندة إلى مصادرها، وقابلة للتحليل والبحث والكشف، ولكنه يدمج المادة والاستكشاف العقلى والسؤال المنهجى وحركة النقد والصيغة المتحاورة معا، فى عملية واحدة، فى كل مركب ومتعدد.

وبتوصيف مجمل لعمله وتاريخه، سواء على مستوى الإنتاج الفكرى أو الممارسة العملية، فإن فؤاد زكريا يظل مفكرا خارج سلطة النص وغواية الموقع وأسر المركز وسطوة المنفعة، بكل ما تمليه أو تفرضه السلطة والموقع والمركز من نزعات تبريرية قمعية تستهدف - أيا كانت ادعاءاتها- احتجاز الإرادة واعتقال العقل.

ومن هنا - فقد يبدو ضروريا أن أشير إلى جملة من الحقائق التى صاحبت وشكلت مسيرته الفكرية ومواقفه العملية معا. فهو أ أولا قد اختار عن بصيرة مبكرة الاحتفاظ لنفسه باستقلالية معينة ومساحة حركة منفصلة ليس فقط عن الأجهزة والمؤسسات الرسمية وإنما، أيضا، عن التيارات والتجمعات والأحزاب الفاعلة فى الساحة العربية، مساحة متوازنة على نحو دقيق، تتيح له المشاركة والتفاعل لا التقلص والانزواء. أما كم ثمينة هى تلك الاستقلالية فذلك ما يمكن أن نتبينه من حقيقة شيوع أنماط ثقافية تستمد تواجدها من المقعد، وتكتسبه - كالإعلانات - من الإلحاح المتكرر على الاسم وتذهب من وقت لآخر لتكمل الصورة الرسمية كإطار زخرفى لا أكثر. كما اختار الدكتور فؤاد، ثانيا، نوعية معينة من القضايا والموضوعات التى يمكن اعتبارها بشكل ما خطرة وشائكة، فهى ليست مقتصرة على اهتمامات فئة بعينها ولا تدور فى دوائر تخصصية ضيقة، وإنما هى موضوعات تمثل هواء كل يوم، موضوعات صراعية تتطاحن فيها المصائر والتواريخ والكتل والإرادات. فالثقافة، وفق نموذج فؤاد زكريا وبتعبيراته ذاتها: "ليست أمانا واطمئنانا، وليست دعة وهدوءا وإنما هى العيش فى خطر، وهى قلق وتوثب دائم".[1] وهكذا يتبدى لنا دائما وعليه غبار التماثيل المحطمة نافضا عن يديه الثوابت الصماء، ثوابت الواقع والوعى والتاريخ، تلك التى لم تصبح كذلك، إلا لأن تحولا جذريا فى البنية الاجتماعية والثقافية العربية لم يحدث، وانقلابا حقيقيا فى نظام الرؤية والتصور لم يتم. ولعل من الأمور ذات الدلالة ما يمكن أن نلاحظه من أن معظم كتابات الدكتور فؤاد مقترنة دائما بمواجهات ومجابهات وردود أفعال حادة، فهو لا يكتب بحثا أو كتابا ويكتفى، ولا يلقى محاضرة أو يشارك فى ندوة أو لقاء وفقط، لكنه يثير ويستفز ويحرك أكثر مما يقرر ويستقصى ويحلل بحيث تصبح كتاباته والكتابات المضادة لها وحدة واحدة، ولا أشتط إذا ذهبت إلى أن أفكار الدكتور فؤاد تتضح مبلورة ومصفاة فى الموضوعات الخلافية والسجالية وفى طاقة الكشف عن ما يسمى فى النقد الثقافى بالأنساق المضمرة، الخفية، والمسكوت عنها فى التاريخ والواقع والسلطة، سواء كانت دينية أو اجتماعية. وهكذا - من بين القضايا والاشكاليات والموضوعات المتعددة والمتشابكة التى أثارتها تجربته الفكرية، فإننى أود أن أتوقف قليلا - وبتفصيل جزئى- أمام قضيتين أراهما أساسيتين فى جداريته الفكرية الممتدة، وأعنى بهما مفهومى: العقل والغرب.

****

فى توصيف مجمل لفكر "ماركيوز" يرى الدكتور فؤاد زكريا أنه يمثل نموذجا للبحث الفلسفى الذى لا يكتفى بمعالجة المفاهيم أو المذاهب بصورة تجريدية تعزلها عن مضمونها الاجتماعى، بل هو يحاول دائما كشف هذا المضمون حتى

فى أشد المفاهيم تجريدا، وحتى فى تلك المذاهب التى تبدو بعيدة عن حركة الواقع ومجرى التاريخ، وهو من جهة أخرى ينقب عن الأسس الفلسفية للحركات والتيارات الاجتماعية، ويؤمن بأن هناك من وراء كل ممارسة عملية أساسا نظريا تستطيع الفلسفة أن تعبر عنه تعبيرا كليا، وهكذا يتبين لنا، كما يرى فؤاد زكريا فى موقف "ماركيوز" الفلسفى اتجاهان متكاملان: أولهما الاتجاه إلى كشف الأساس العينى – المستمد من تجربة المجتمع الفعلية – للمعانى والأفكار الرئيسية التى تحكمت فى مسار الفكر الفلسفى، وثانيهما هو الاتجاه المقابل الذى لا يكتفى فى تحليله لأية حركة اجتماعية بالوصف المباشر، بل يمضى فى التحليل حتى يكتشف لها أسسا فلسفية[٢].

هذا التوصيف المجمل لفكر "ماركيوز" هو ذاته ما يمكن أن يكون مدخلا لفكر فؤاد زكريا، فهو كذلك يبحث عن المضمون الاجتماعى للمفاهيم أو المذاهب أو ما يسميه الأساس العينى القائم على التجربة والممارسة الاجتماعية، وبحركة عكسية، يقوم بالكشف عن الأساس النظرى للحركات الاجتماعية وتحولاتها المتداخلة.

فى هذا السياق القائم على حركتين متصلتين فى وحدة منهجية، يمكن أن ندرج مفهوم العقل لديه فى هذا التحديد الأولى الذى يشير إلى العقل باعتباره ملكة الربط بين الأفكار وفقا لمبادئ كلية، هاتان الصفتان (الربط – المبادئ الكلية) هما ما يحددان فى تصورى حركة العقل فى تجربته الفكرية، فهو لا يكتفى بالربط بين الأفكار فى نظام توالدى قائم على السببية والتعاقب، وإنما تأتى عملية الربط هذه وفقا لمبدأ ضرورى وكلى، بحيث نصبح أمام صورة للعقل ترتفع من مستوى اللفظ أو المعنى إلى مستوى المفهوم، رغم أن ذلك يتم فى صياغة إجرائية عملية قائمة على الاشتباك المباشر مع موضوعات لحظية وليس فى إطار نظرى يستقصى تاريخ العقل وبناءاته.

وفى كتاباته المتداخلة والمتحاورة مع القضايا الراهنة لا يتوقف كثيرا أمام الأسئلة التى تحدد مبادئ العقل الكلية، وهل هى قبلية أم مكتسبة، ثابتة أم متغيرة، وهل هناك عقل كلى أم عقول فردية؟ ولكنه يتعمق تلك الأسئلة ومجالاتها فى المعرفة والوجود والإلهيات متقصيا فى بحوثه الفلسفية.

هذا الطابع الإجرائى والعملى لحركة العقل يجعلنا أمام أطروحة تغير وليس مجرد أطروحة تثقف، ولتفصيل جزئى لتلك النقطة يمكن أن نقوم باستعراض عام لتجليات العقل وتحديده النظرى وحركته الكشفية.

ابتداء – وفى سياق تحليله لأزمة العقل، يرى فؤاد زكريا أننا يمكن أن نفهم العقل من خلال ما يقابله أو ما هو مضاد له، وذلك لأن الأزمات التى يمر بها تفضى إلى تغليب المفاهيم المضادة وتأكيدها فى الإدراك النظرى والممارسة العملية، وعلى ذلك فإن معرفة القوى أو الملكات المضادة يمكن أن تجلى الغموض المحيط بطريقتنا فى فهم العقل.

هذا التحديد الأولى – التمهيدى بدرجة ما – يشير إلى أنه يرصد مفهوم العقل من خلال السلب ويميزه بالضد، أى من خلال الحركة العكسية لفعالياته والملكات المتناقضة معه، وهنا يمكن أن نستجلى – بصورة أولية كذلك – منطق الثنائيات الذى يشيع فى فكره ويشكل بعض مساراته، فهنا ثنائية أولى، فى أحد طرفيها يمكن العقل جوهرا مجتليا فى ذاته فى حالة إيجاب كلى، وفقط فى مراحل الانتكاسات واضطراب الأزمات، تتجسد الملكات المضادة أو الفعاليات المتناقضة وتشكل طرف الثنائية الآخر. ولا نود هنا أن نستبق النتائج المترتبة على ذلك الفصل بين طرفى الثنائية، ونشير إلى أن فكر فؤاد زكريا ربما يكون قد اتخذ شكلا آليا فى تلك النقطة، فوضع خطا أو فاصلا متخيلين بين كيفيات الإنتاج والإدراك المعرفيين والتى لا أتصور إمكانية الفصل بين عناصرها المكونة، فنقول هذا تجلى العقل كاملا، وهذه عوارض الأزمات المتمثلة فى العاطفة والسلطة والأسطورة، وهى الملكات الثلاث المضادة التى يدرجها فؤاد زكريا نقيضا للعقل وتعريفا بالسلب لمفهومه، قد يبدو هذا استباقا متعجلا، بل أننى أميل إلى اعتباره كذلك يقينا وليس احتمالا، خاصة إذا ما كان فؤاد زكريا غير معنى هنا بالتعريف النظرى المتتبع لخط التطور التاريخى لمفهوم العقل فى الثقافة الحديثة وأسئلته المعرفية، قدر ما هو معنى باستجلاء المفهوم فى صورته الإجرائية، ومن هنا يغدو طبيعيا أن يرصد النقيض ويحدد

المضاد، حتى لو أفضى ذلك إلى ثنائية شكلية بدرجة ما، أثبتها فى مدخله التمهيدى وتجاوزها بل ونقضها مستدركا ومتحوطا فى تحليله للملكات المضادة، وكما أشرت فإن تلك القوى المتناقضة مع عمل العقل هى العاطفة أو الانفعال والسلطة ثم الأسطورة، هكذا تباعا. التضاد الأول يتجلى فى ذلك التقابل بين العقل والعاطفة أو الانفعال، وهو يرصد ذلك مستدلا بالنماذج المتواترة فى الحياة اليومية التى تشير إلى تغليب البعض العاطفة فى أحكامه واستناد البعض الآخر إلى العقل فى التعامل مع الأشياء وإدراكها، ويستدرك بعد ذلك معتبرا أن هذا التقابل يعبر عن تكامل وليس استبعادا أو إقصاء، فالعقل والعاطفة قوتان تجتمعان معا وتعملان كل منهما فى مجالها الخاص، والحالة السوية هى فى التوازن بينهما وليس طغيان واحدة على الأخرى، هذا استدلال عملى كما هو واضح مستمد من ما هو واقعى ومتواتر ويومى.

بعد هذا الالتقاط للنموذج اليومى ينتقل إلى الاستدلال النظرى لإشكالية التضاد بين العقل والعاطفة، وهى الإشكالية التى تأخذ تجسدها المعرفى لديه فى العصور الرومانتيكية التى مثلت انقلابا على مفهوم العقل وكل فكر منهجى ومنطقى، ففى كل ما هو رومانتيكى إعلاء للانفعالية والعاطفية واعتبار العقل ملكة انقطعت صلاتها بمنابع الروح وفيضها الشعورى والتخيلى والمعرفى، وهذا مبدأ يراه متجذرا ومتجسدا فى الصياغات الفكرية لعدد من المفكرين أصحاب الأمزجة الرومانتيكية وفق تعبيره، وهكذا يدرج، فى هذا السياق، أسماء شوبنهور ونيتشه ودلتاى وبرجسون، ويشير بصورة مجملة إلى الأنساق الفلسفية لهم ومبادئها الكلية المتمثلة فى الإرادة والقوة والحياة والحدس، ففى كل هذه الحالات، يؤكد الفكر أن لدى الإنسان قوة أخرى تعلو على منطق العقل، وتنفذ إلى لب الأشياء أو جوهرها الباطن، على عكس العقل الذى لا يصل إلا إلى العلاقات الخارجية بين الظواهر. هذا التضاد - سواء فى مثاله الواقعى أو إطاره الفكرى - ينصب على مضمون الملكتين المتناقضتين (العقل - العاطفة) ومحتوى العلاقة بينهما بأشكالها واشتقاقاتها المختلفة. ويرصد فؤاد زكريا - منتقلا إلى خطوة أبعد - تضادا آخر يتجاوز المضمون أو المحتوى إلى الطريقة أو المنهج، وهو التضاد بين العقل والسلطة، وهو لا يدرج السلطة فى إطارها السياسى القمعى المباشر ولكن فى إطاراتها المتعددة (الأسرة - القبيلة - المجتمع - الوحى الدينى) مركزا على الوحى الدينى باعتباره السلطة الفعلية المقابلة للعقل، ومفسرا الفارق بين المستوى المضمونى الذى يتجسد فيه التقابل بين العقل والعاطفة، والمستوى المنهجى الذى يتكون فيه التضاد بين العقل والسلطة، بأن التفكير فى حالة اتباع السلطة يكون خاضعا لمصدر يعلو عليه متقبلا أحكامه وشروطه، على حين أن التفكير المرتكز على العقل يعتمد على الموارد الإنسانية وحدها، ويعدد فؤاد زكريا أشكال السلطة ولا يقصرها - كما أشرت - على أجهزة الدولة وبنائها السياسى والتنظيمى، ولكنه يركز من بين الأشكال المتعددة للسلطة على الوحى الدينى، ويفرق هنا بين الإيمان والوحى، فالإيمان طاقة انفعالية قابلة للتوجيه فى أى اتجاه، لا يمثل بالضرورة قوة مضادة للعقل أو حتى مخالفة له، هو فى معناه العام قوة محايدة وطاقة خلق وفورة حس انفعالية سواء كان ذلك دافعا للبحث العلمى أو مثيرا للاعتقاد الدينى أو مكونا للبناء الفلسفى، أما القوة التى تمثل التضاد الفعلى فهى الوحى الدينى بوصفه مصدرا لسلطة علوية مهيمنة على العقل ومحددة لمجالاته ومشكلة لاستجاباته لأنها سلطة إلهية تضفى طابعها المقدس على عمل العقل وحركة التصورات وصياغة المعرفة، وتحل مفاهيم بديلة متراوحة بين التحريم والإباحة لا الخطأ والصواب، اليقين والحقائق المطلقة لا السؤال والبحث، الكون المغلق المتشكل فى سلسلة من الحتميات والضرورات لا الكون المفتوح المبنى على الاحتمالات والتغير والكشف.

وتمثل الأسطورة فى منظومة المضادات التى يقيمها فؤاد زكريا بديلا مضمونيا أو منهجيا للعقل، تمثل المقابل الرئيسى الأخير ليس فقط فى العصور البدائية التى صاغتها الأسطورة وشكلت أبعادها الفكرية والدينية وإطارها التصورى، ولكن فى العصور الحديثة كذلك حيث يراها عدد من الحركات الفكرية والفنية تعبيرا رمزيا عن القوى الحيوية التى يكبتها العقل ويبعدها عن الإنسان الحديث، وفق هذا التصور، فإن بعض جوانب نظريات التحليل النفسى وخاصة

ما يتعلق منها بالدلالة الرمزية للأحلام وصور اللاشعور الكامنة تؤكد مجددا قوة الأسطورة اللاواعية فى مقابل العقل الواعى، وهو ما أحدث تأثيرا متناميا فى المذاهب الفنية الحديثة فى المسرح والنحت والشعر والرواية وصاغ اتجاهات مضادة للعقل الشعورى المنظم سعيا إلى استكشاف الأغوار الخفية للنفس البشرية فى العالم الرمزى للأسطورة وأبعادها اللاشعورية.

وهكذا – وفى صياغة تلخيصية – يشير إلى أن "العقل قوة بشرية توضع فى مقابل الانفعال أو العاطفة، وهى قوة مضادة للسلطة بشتى مظاهرها، تسعى إلى التخلص من كل آثار التفكير الأسطوري"[٣] ويستدرك فؤاد زكريا على هذا التحديد النظرى المجمل لمفهوم العقل الذى لا يكون مكتملا إذا اقتصر على اعتبار العقل قوة للمعرفة أو العلم فقط، وذلك لأن للعقل جانبا عمليا أو جانبا أخلاقيا واجتماعيا، وبهذين الجانبين: الفكرى والعملى، يكتمل العقل ويتحدد مفهومه النظرى وإطاره العملى نقيضا للعاطفة والسلطة والأسطورة.

هذه الملكات المضادة التى أوردها فؤاد زكريا فى سياق تحليله لأزمة العقل فى القرن العشرين هى ذاتها ما رصدها باستقصاء وتفصيل باعتبارها حواجز أو معوقات أمام نشوء التفكير العلمى وتطوره، مما يعنى – بشكل ما – إنه يقيم تماثلا خفيا بين العقل والعلم بحيث تصبح الظاهرتان فعالية واحدة متصلة على المستويين؛ النظرى والعملى.

ففى كتابة التأسيسى "التفكير العلمي" وبعد تحديده لسمات التفكير العلمى والتى أجملها فى التراكمية والتنظيم والبحث عن الأسباب والشمولية واليقين والدقة والتجريد، بعد هذا يبحث فى العقبات التى تواجه التفكير العلمى وتعمل بآليات مضادة لطبيعة العقل وتطوره الاجتماعى والمعرفى، ويرى أولى العقبات متجسدة فى الأسطورة أو الخرافة التى قدمت فى إطار بدائى تفسيرا متكاملا للعالم جامعة بين الطبيعة والإنسان فى وحدة واحدة لا فاصل فيها بينهما، ويميز فؤاد زكريا هنا بين الأسطورة والخرافة مدركا أن تحديد الحدود الدقيقة المميزة لما هو أسطورى ولما هو خرافى مسألة عصية، مركزا مع ذلك على الفارق فى البعد الوظيفى لكل منهما، فالأسطورة قامت فى العالم القديم بوظيفة مماثلة لتلك التى أصبح يقوم بها العلم بعد ذلك باعتبارها نسقا رمزيا وشعائريا يفسر الظواهر ويكون رؤية الجماعة للعالم، أما الوظيفة التى تبنى عليها الخرافة فهى وظيفة منكرة للعلم ورافضة لمناهجه. فارق آخر يضيفه هو أن الأسطورة تقدم تفسيرا متكاملا للعالم أو لمجموعة من ظواهره، على حين أن الخرافة جزئية تتعلق بظاهرة أو حادثة واحدة، "ففى العصور البدائية والقديمة كانت الأسطورة تمثل نظاما كاملا، فى النظر إلى العالم والإنسان، وكان هذا النظام يتسم، فى كثير من الأحيان، بالاتساق والتماسك الداخلى، أما الخرافات فتتعلق بالتفاصيل، فهى قد تكون متعارضة أو متناقضة فيما بينها، لأن أحدا لا يحاول أن يوفق بين الخرافات ويكون منها نظاما أو نسقا مترابطا".[٤] بهذا المعنى تصبح الأسطورة بديلا للتفكير العلمى فى العالم القديم، بديلا انقطعت وظيفته وانتهت تمثيلاته الرمزية بانقطاع عالمه القديم وانتهاء البناءات الاجتماعية والمعرفية المكونة له والمنتجة لنسقه ودلالاته، وبهذا المعنى كذلك تكون الخرافة نقيضا ممتدا للتفكير العلمى، متصلا بالزمن الراهن وفاعلا بشكل عكسى للمنطق العلمى، من هنا تصبح الخرافة لا الأسطورة هى النقيض للعلم والفعالية المضادة للعقل.

ويستقصى فؤاد زكريا المبادئ التى ترتكز عليها الأسطورة وظواهرها المتناقضة مع المنهجية العلمية، ذاهبا إلى أن التفكير الأسطورى يتمثل، أساسا، فى مبدأ "حيوية الطبيعة" ويعنى إضافة الحياة على الظواهر الطبيعية غير الحية بحيث تبدو هذه الظواهر فى صورة كائنات حية منفعلة متعاطفة ومتنافرة، مع الوجود البشرى، هذه الحياة المنبثة فى الطبيعة والتى تجعل منها قوة مدركة منفعلة وغائية، والتى تشكل المدار الأسطورى وتجلياته وعلاماته، تختلف جذريا عن التصور العلمى الحديث الذى يرتكز على مطلب مضاد، "فعلى حين أن الأسطورة تفسر غير الحى عن طريق الحى، فإن العلم يسعى إلى تفسير الحى عن طريق غير الحى، أى أن العلم يحاول أن يجد لظواهر الحياة تفسيرا من خلال عمليات

فزيائية وكيميائية، وقد يتفاوت نصيبه فى النجاح من مجال إلى آخر، ولكن ما يهمنا هو الهدف، الذى يقف على النقيض من هدف التفسير الأسطورى للظواهر".[٥]

ومن هنا، أفضى مبدأ حيوية الطبيعة "إعطاء الطبيعة صفات الكائنات الحية" إلى التعليل الغائى للظواهر، أى تفسير ظواهر الطبيعة وفقا إلى الغايات التى تحققها هذه الظواهر للبشر، إن فكرة الغائية فى تفسير الطبيعة تكون، بهذا المعنى، امتدادا لهذا المبدأ وتطبيقا مباشرا له عبر انتقال فكرة الغائية من مجال الإنسان إلى مجال الطبيعة، وانتشار تصورات حتى بين العلماء أنفسهم أن الحوادث الطبيعية يمكن تحليلها بغاياتها قياسا على الحادث فى العالم البشرى.

بعد هذا الرصد المجمل للفارق بين الخرافة والأسطورة، يتوقف قليلا ويستقصى طبيعة الخرافة وما تشيعه من ممارسات ومناخات مضادة للتفكير العلمى والإدراك العقلى تتفشى فى حركة الجماعة وتمس حتى المفكر والعالم، فعلى امتداد مراحل زمنية متعددة كان كثير من العلماء يجمعون بين عناصر من الخرافة وأخرى من البحث العلمى فى مركب واحد، والمثال الدال على ذلك كما يوضح فؤاد زكريا هو ميدان التنجيم وعلم الفلك وظاهرة السحر التى تداخلت فيها طويلا وعميقا الممارسات السحرية مع الممارسات العملية، ساهم فى ذلك نسبيا موقف الكنيسة فى عصورها الوسطى من الساحر والعالم، فالساحر تتلبسه أرواح شريرة وتتقمصه معتقدات خرافية، لذا فإن مصيره يجب أن يكون احتراقا ونفيا، والعالم ينتج معرفة مضادة ويصدر عن منهج يكون فيه العقل لا الوحى هو القيمة المرجعية، ولهذا يصبح موته واضطهاده نهاية حتمية لتجربته، على أن هذا التداخل والاختلاط بين الاعتقادات الخرافية والابتكارات العلمية لم يدم طويلا، فمعالم الخرافة افترقت عن مناهج العلم، والفارق بينهما تدرج متضخا مع التجربة الحداثية وامتداداتها وتحولاتها حتى اليوم، غير أن فؤاد زكريا، مع ذلك، يتحفظ على هذه النتيجة القطعية، مقررا أن " ظاهرة الفكر الخرافى أعقد من أن تكون مجرد بقية من بقايا عصور ماضية يستطيع العلم عبر مسيرته أن يمحو آثارها، ذلك لأن الفكر الخرافى يظل متأصلا ومنتشرا حتى فى عصر العلم وفى أكثر المجتمعات تنظيما، فالعلم والخرافة، وإن كانا ينتميان إلى عصرين مختلفين يظلان متعايشين طويلا، وكأنهما طبقتان جيولوجيتان متراصتان الواحدة فوق الأخرى فى الجبل الواحد، كل منهما ترجع إلى زمن مختلف".[٦]

وهكذا - يحلل البناء الأسطورى والاعتقادات الخرافية فى إطار علاقتهما بالمنهجية العلمية، ومن زاوية محددة، هى التضاد بين تلك الأبنية الأسطورية والخرافية وبين المعرفة العقلية، اتصالا مع منهجيته القائمة على تحديد مفهوم العقل عن طريق رصد الملكات المتناقضة معه والاعتقادات أو الممارسات التى تشكل العقبات الأساسية أمام تجلياته وامتداد فعالياته، ومن هنا، يضع السلطة بأشكالها الاجتماعية وصورها المعرفية ويقينها الدينى فى تلك المنظومة المضادة، وكما سبقت الإشارة، فإن فؤاد زكريا فى بحثه "أزمة العقل فى القرن العشرين" اعتبر الوحى الدينى هو التجسيد الأعلى للسلطة المتناقضة مع العقل استنادا إلى مصدره الإلهى وطابعه اليقينى وفى كتابه "التفكير العلمى" نجد تركيزا على السلطة الفكرية والعلمية فى التاريخ الثقافى التى يعتبر أرسطو مثالها المرجعى الكبير، مما يعنى أو يشير إلى أنه يتحرك دائما فى منطقة مغايرة للسلطة حتى ولو كانت فكرية، وأنه ضد سطوة النماذج حتى لو تجسدت فى النموذج الأرسطى.

ويعدد فؤاد زكريا العلامات المكونة لسلطة النموذج الفكرى وصفاته المتكونة عبر التاريخ والتى جعلته مترسخا باعتباره المرجع والمعيار لحركة العقل البشرى وأسئلته المتغيرة، ويجمل تلك العناصر الأساسية فى القدم الذى يجعل الحاضر مجرد صور منعكسة من ذاكرة تاريخية أكثر من كونه امتلاكا لمقومات وجود راهن، والانتشار الذى يراه ملازما للقدم، فإذا كانت صفة القدم تعبر عن الامتداد الطولى فى الزمان، فإن صفة الانتشار تعبر عن الامتداد المرضى بين الناس، وتؤدى سلطة القدماء (قداسة الماضى) والانتشار (هيمنة الإجماع) إلى تأكيد مقومات النموذج الفكرى الأخرى (الشهرة - الرغبة أو التمنى) وجعله مرجعا للعقل ومعيارا لحركته. ومع تأكيده على الحاجز المتمثل فى سلطة النموذج

ملف العدد

الفكرى، يشير إلى الحدس باعتباره قوة إدراك متناقضة مع العقل، وقد أشرت سابقا إلى أنه وضع هذه القوة فى إطار الملكات المضادة وتحديدا فى إطار العاطفة أو الانفعال، ويكمن إشكال الحدس لديه فى أنه معرفة مباشرة تتم بلا وسائط ولا خطوات متدرجة، ويفصل أنواع الحدس وأشكاله استنادا إلى أداة المعرفة (الحواس - العقل) ومجال اشتغالها (الوجود الفردى - الوجود العام)، بهذا المعنى هناك - أولا - الحدس الحسى، وهو الإدراك العادى ورؤية الحواس المباشرة، ثانيا - الحدس العقلى، ويقصد به وصول العقل مباشرة إلى النتيجة المطلوبة، هنا يكون الحدس نوعا من المعرفة التى لا نحتاج فيها إلى استدلال أو استنباط بل تأتى مرة واحدة وبصورة مكتملة - وهناك النوع الثالث، وهو الحدس العاطفى ويعنى شعور التعاطف أو التنافر دون معرفة أو سبب، هو فعل حسى غير خاضع للخبرة أو قابل للتجربة، فورى ومباشر ودون خطوات متدرجة.

ثم يأتى - رابعا - الحدس الصوفى الذى ينتج معرفة بالله تختلف عن تلك المعرفة الاستدلالية المتدرجة التى نصل إليها عن طريق البراهين العقلية، الحضور الإلهى هنا مباشر وإدراكه حدسى والمتصوف يفنى فى الذات العلوية عابرا تلك اللحظات القليلة التى لا يمكن وصفها بلغة الكلام اليومى ممتلئا بفيض معرفة مباشرة، غير متدرجة هى الأخرى.

هذه الأشكال تشترك كلها فى ثلاثة عناصر أساسية يتميز بها الحدس من حيث هو معرفة وعيان مباشر، فهو معرفة مباشرة غير متدرجة ولا تحتاج إلى وسائط، "وهو ينقلنا مباشرة إلى لب الموضوع أو إلى جوهره الباطن، بدلا من أن يكتفى بتقديم أوصاف خارجية أو سطحية أو يقتصر على معرفته من خلال مقارنته بغيره، وهو فى جوهره معرفة فردية، ويتطلب تجربة من نوع خاص، يصعب نقلها عن طريق الوصف، غير خاضعة للتعليم أو التعميم."[7]

إن الإشكال الرئيسى هنا لدى فؤاد زكريا يكمن فى أن المفكرين الذين ينتصرون للحدس يخلطون بين مقتضيات الحياة الشخصية والتجارب الذاتية وبين مقتضيات المعرفة العلمية، أى الخلط بين ما هو فردى وما هو عام.

بعد هذا الاستعراض المجمل لمنطلقات فؤاد زكريا وتصوراته الأساسية حول مفهوم العقل فى إطاره النظرى وصياغاته العملية، وتحديداته التى حاولت استجلاء حركة العقل من خلال الملكات المضادة لها والقوى المتناقضة معها، والتى أجملها فى عدد من كتاباته فى الأسطورة والخرافة والعاطفة والسلطة (سواء كانت سلطة نموذج فكرى أو سلطة وحى دينى أو سلطة أب بالمعنى السياسى أو الاجتماعي) إلى جانب حواجز أو عقبات مماثلة تعد بشكل ما امتدادا لتلك المعوقات الأساسية وانعكاسا لها (الإعلام - الشهرة - التعصب وغير ذلك).

ورغم أنه يتجنب اللغة الإطلاقية والأحكام الكلية، وتتراوح حركته الفكرية بين إثبات الفكرة واكتشاف تناقضاتها فى الوقت ذاته، ورغم أنه يضع فاصلا بين الأسطورة والخرافة فى إطار الفكر البدائى، ويفسر الفارق بينهما استنادا إلى جدلية الزمن وصيرورته، حيث ظل الفكر الأسطورى محتجزا فى زمنه الخاص منتهيا مع انقضاء مرحلته التاريخية، واستمرت الخرافة محتفظة بشيوعها النسبى فى الأزمنة المتعاقبة، رغم ذلك - يظل التصور الأساسى لفؤاد زكريا الذى يضع الأسطورة والخرافة فى سياق مضاد لحركية العقل باعتبارهما نظاما من التصورات قبل العقل أو قبل المنطق، يظل هذا التصور بحاجة إلى مراجعة نقدية، وذلك لأن الإنسان كما عرف بالعقل، حدد أيضا - خاصة بعد كتاب "الأنظمة البدائية للقرابة" لكلود ليفى شراوس- بأنه "خلاق للقواعد" أمرا أو نهيا، تحليلا أو تجريما، وما من عقل بدائى أو حضارى، كما يرى جورج طرابيشى، إلا ويمارس فاعليته وفق قواعد، وما من عقل إلا ويعتبر القواعد التى يمارس فاعليته بموجبها عقلانية وهكذا، فإن ما ينقص الفكر البدائى ليس مبادئ العقل من هوية وسببية وعدم تناقض، بل الحس النقدى، وبدورهم كان المنجمون والخيميائيون فى القرون الوسطى يعتقدون بأنهم يمارسون فاعلية عقلانية، واللجوء المتواتر إلى منهج السلطة فى السكولائية اللاتينية أو إلى مبدأ النقل فى الثقافة الإسلامية كان يبدو مشروعا تماما من وجهة نظر العقل لدى أهل اللاهوت والكلام فى العصر الوسيط، وحتى ديكارت كان يؤمن بأن عقلانية العقل البشرى أى قدرته على

الوصول إلى الحقيقة المطلقة هى بضمانة إلهية، ولكن هذه الضروب من القواعد العقلانية غير الخاضعة فى مبادئها وأسسها بالذات لملكة النقد، ما كانت تقوم فى الواقع إلا على الإجماع، أى على اتفاق الرأى على اعتبارها مطابقة لشروط العقل المشروط هو نفسه بالمجال المكانى – الزمانى المعاش، ولا شك أن الإجماع، أى اقتناع عموم العقل شرط للحقيقة، لكنه فى العصر الحديث لم يعد كافيا، فهذا الاقتناع ينبغى أن ينبثق لا من الاعتقاد، بل من قوة الإلزام المنطقى الكامنة فى الحقيقة من حيث هى مبرهن عليها تجريبيا، وبصفة لا شخصية".[٨]

هذا الاقتباس النصى الذى أوردته عن "جورج طرابيشي" فى سياق بحثه عن تطور مفهوم العقل فى الحداثة الأوربية، يضع نقاطا خلافية أو حوارية مع أطروحات فؤاد زكريا، الأولى هى أن هناك دائما قواعد عقلية منتجة للاعتقادات الخيالية والتصورات الأسطورية والقياس المنطقى، فكل هذه الفعاليات هى تجليات العقل حتى وفقا لتعريفه الإجرائى "ملكة الربط بين الأفكار وفقا لمبادئ كلية وضرورية" الثانية هى أن ما ينقص العقل البدائى ليس المبادئ العقلية وإنما الحس النقدى، وأن شرط الإجماع – وتلك هى النقطة الثالثة – باعتباره توافقا عقليا أو اندماجات جماعية قائمة على اقتناع عموم العقل هو شرط أساسى للحقيقة سواء كانت أسطورية أو دينية، ومن هنا يصبح الفارق بين العقل ومضاداته الخرافية شكليا وأوليا بدرجة كبيرة.

إن التفكير الأسطورى يقوم على أساس التماثل والتشابه بالنظير، ويربط بين مستويين من المعنى، ويجمع بين الشئ ونقيضه باعتبارهما حقيقتين متضايفتين، ولا يخضع بالتالى لقوانين المنطق، وتحديدا قانون الثالث المرفوع، ولكن مع المنطق الجدلى الذى يحتوى النفى والتناقض فى حركة التوسع الجدلى تغيرت الرؤية للفكر الأسطورى الذى لم يعد منافيا للعقل أو المنطق، وكما يرى "موريس برادين" فى كتابه "روح الدين" فإن السحر يمثل الصورة الأولى للعلية، فهو يفترض قوة كامنة ومباطنة للأشياء والموجودات، وهكذا فإن السحر وفكرة العلية يفترضان علاقة ضرورية بين شيئين أو ظاهرتين، وأن هذه العلاقة تتجاوز التتابع الزمنى أو التجاور المكانى. ولدى "ليفى شتراوس" لا تشكل الأسطورة والعلم مرحلتين متعاقبتين، وكأن ثمة انفصالا بينهما، أو كأن الانتقال من واحد منهما إلى الآخر قد تم بنوع من القطيعة الابستمولوجية، ومن هنا فإن بين الأسطورة والمنهج العلمى وحدة عميقة متصلة تسم بطابعها كل أشكال النشاط الرمزى من حيث هو عملية بناء أو إعادة بناء للأحداث انطلاقا من بعض البنيات.[٩] وعلى ذلك، يتضح أن إقامة تقابلات حدية بين الأسطورة والعقل بحيث يصبح كل منهما ملكة مضادة للأخرى، يمكن أن تكون صيغة تبسيطية حتى لو كان ذلك لأهداف عملية.

ويمكن هنا أن نستطرد قليلا، ونورد إشارة مجملة إلى نقطة خلافية أخرى متمثلة فى "الحدس" الذى اعتبره فؤاد زكريا قوة انفعالية وأدرجه فى ملكة العاطفة المضادة للعقل، ورغم أنه أوضح الصور المتعددة للحدس واعتبره طريقا ثانية مضافة ومجاورة للعقل، إلا أن مجرد تصور الحدس فى صيغة مضادة للإدراك العقلى يظل موضعا لتساؤل نقدى، وهنا يمكن أن نرجع للتفرقة التى يقيمها "برجسون" بين العقل والوجدان (الحدس)، "فالعقل أداة العلم، إذ العقل لا يدرك إلا الصف، والمنفصل، والكمى، والعدد، وما يوزن ويقاس، والمتجانس، وبالجملة: المادة، وهنا يأتى الحدس الذى يضعنا فورا داخل الواقع ويجعلنا نشهد الصيرورة الخالقة، ولما كان العقل يتجه دائما نحو الفعل، نحو ما هو مفيد عمليا، فإنه لا يعطينا غير معرفة جزئية، أما الوجدان (الحدس) فإنه يرى الأشياء من زاوية المدة، ويعطينا معرفة شاملة، إنه يدرك اللامتجانس، والتوالى الكيفى، والمتصل، والتداخل المتبادل، وما لا يمكن التنبؤ به، والممكن، والحرية، وبالجملة: الروح".[١٠]

من هذا التصور للحدس لدى برجسون، نتبين أن الحدس قوة اكتشاف معرفى وطاقة استدلال وكشف وليست ملكة مضادة لفعاليات العقل. هذه إشارات مجملة لبعض النقاط الخلافية مع أطروحات فؤاد زكريا، فليس المستهدف هنا هو

استقصاء تفصيلى للتصورات والإشكاليات والمفاهيم التى يثيرها عقله النقدى الكاشف، فما يعنينى هو استجلاء تجربته الفكرية ومرجعيتها فى السياقات الثقافية الراهنة، وكما أوضحت فى الفقرات السابقة، فإنه يرى للعقل ضرورة اجتماعية وطابعا عمليا، ويرصده فى سياقه الإجرائى وليس فقط فى صيغته النظرية، ومن هنا فإن تحديده لمفهوم العقل (عن طريق رصد الملكات المضادة له) لا يبدو مكتملا إلا بالإشارة إلى جانب آخر للعقل هو الجانب الأخلاقى أو الاجتماعى، وباتحاد أو اكتمال الجانبين: النظرى والعملى، يطرح مباشرة سؤاله الشائك: هل تعد أزمة العقل لدينا صدى لأزمة الفكر العالمى أم أنها شئ قائم بذاته، وبالتالى لا يصح أن تطبق عليه المقولات المستخدمة فى وصف الأزمة الفكرية العالمية.

ويستعرض – متداخلا مع السؤال ومستكشفا إشكاله المعرفى – الظواهر التى تجلى عبرها العقل فى الثقافة الغربية، وكذلك الاتجاهات التى شاعت فى القرن الماضى مكونة فعاليات متعددة (فكرية وفنية ونفسية) ضد العقل ومشكلة لأزمته التى مست بنيته ذاتها وليس فقط وظائفه وظواهره. ففى وقت واحد، وبشكل منتظم ومتواتر – أضحت الأطروحات الفلسفية والاتجاهات الفكرية والانشغال العقلى العام متصلة كلها ومستمدة من تصورات برجسون ونيتشة وكروتشة وشبنجلر ووليم جيمس، وكلها صياغات تمجد قوى أخرى غير العقل الاستدلالى المنهجى المنظم، وترتكز على مبادئ الحدس أو الإرادة أو القدر الصارم أو النجاح العملى، وفى السياق ذاته، "كان علم النفس عند فرويد يجمل من السلوك الواعى ما يشبه البناء العلوى (بالمعنى الماركسى لهذا التعبير) ويكتشف تحته طبقات كثيفة من الأبنية التحتية التى تتحكم فيه، والتى تتألف من زكريات وتجارب لا شعورية مكبوتة، وتكون عالما مظلما معتما لا يدرك إلا من خلال رموزه، ولا ينفذ إليه العقل الواعى، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يدور فى مجال الوعي".[١١]

وكذلك اتخذت الرواية والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح طابعا خلا من الترابط المنطقى والقالب المحدد المنظم وحلت العلاقات المفككة المختلطة، والتى حاولت استكشاف القوى اللاواعية غائصة فى أعماق معتمة تقربها من المنابع السحيقة للحيوية البشرية. وحتى فى المجال العلمى النظرى ذاته، وهو المجال الذى يمكن اعتباره "بيت العقل" تعرضت البنية العقلية الغربية لأزمة جذرية، فالنظرة الآلية إلى العالم أصبحت موضعا لمراجعات، ومبدأ السببية ذاته تراجع منحسرا تحت غمرة نقد علمى ومنطقى، والمطلق لم يعد نظاما لبناء العالم أو المعرفة بل النسبى والمتغير والمتعدد.

هذا التحول المعرفى (الأزمة لدى فؤاد زكريا) مس مبدأى العقل الكبيرين: الهوية والسببية، فالهوية الأرسطية لا تحيل إلى الشئ أو إلى جوهرة إلا بقدر ما يأخذ هذا الشىء شكل ظاهرة موقوفة عن الحركة، أى شكل جسم صلب، ويكفى أن نتصور الشئ متحركا حتى يفقد مبدأ الهوية فاعليته الإجرائية، وهكذا – فى سياق التحولات المعرفية الغربية – تحولت الهوية من مبدأ تقريرى وسكونى إلى مبدأ متحرك ولم تعد جوهرا أو شيئا بل خضعت لشروط جدل أعاد دمجها فى سياقها الزمانى والمكانى، فليس الوجود بهذا المعنى – كينونة بل صيرورة[١٢]، وهكذا أيضا مبدأ السببية الذى تعرض لمراجعة جذرية يفرق بينها فؤاد زكريا وبين نقد السببية فى إطار الثقافة العربية، وذلك لأن المراجعة الغربية ارتكزت على التعقد الذى لم يعد قابلا لإخضاع كل نتيجة لسبب واحد بعينه، على النحو الذى كان سائدا فى ظل الفهم الميكانيكى التقليدى لفكرة السببية، إن العقل هنا يتجاوز الصيغة الحتمية للسببية وبناء العالم الآلى، ويبحث عما بعد السببية وما بعد الضرورة، وفى المقابل، وفى إطار الثقافة العربية، انتقد العقل مبدأ السببية دفاعا عن الفهم الغائى واللاهوتى للظواهر. وهنا يتبدى الفارق الجذرى بين الثقافتين، فالعقل العربى ينقد السببية (الغزالى مثالا) لكى يدعم الغائية، والفكر الغربى يتجاوزها (هيوم مثالا) لكى يوسع من نطاق العقل العلمى، وعلى ذلك، يبدو الفرق بين أزمة العقل الناجمة عن رغبته فى تجاوز ذاته، والأزمة الأخرى الناجمة عن عقل يهرب من ذاته عاجزا عن تحقيق شروط وجوده، مرتميا فى إطار قوى تحكم عليه بالقصور الأبدى.

ويجمل فؤاد زكريا هذا الاختلاف الأساسى معتبرا أن الأزمة فى الثقافة الغربية هى أزمة ما بعد العقل، على حين أنها لدينا هى أزمة ما قبل العقل، فهم قد تخطوا مراحل التفكير العقلى التقليدى متجاوزين ذلك إلى استكشاف عقل خارج السببية والحتمية والآلية، فى حين لا يزال العقل لدينا يعمل من أجل استكشاف ذاته.

لا أريد الاستطراد هنا بعيدا، ولا الإيراد التفصيلى للأمثلة التوضيحية الدالة على افتراق التاريخ والمبادئ الكلية المنظمة واختلاف الطبيعة والغايات، والتى يرصدها فؤاد زكريا فى سياق تحليله لأزمة العقل فى الثقافتين: العربية والغربية، فما يهمنى هو ارتكازه المنهجى على معياريه العقل وقياساته التى تضع الظواهر والوقائع والقضايا أمام مرايا عقل نقدى يتجاوز سطحها الظاهرى ويحلل السياقات المنتجة لها ويتعمق الاختلافات الكامنة خلف تماثلاتها الجزئية، وفى كل ذلك يبدو فؤاد زكريا خارج صياغات العقل التوفيقى وخداعه العملى وحركته التى تهدف إلى التركيب الآلى بين المتناقضات.

ولعل ما يمثل مفهوم العقل لدى فؤاد زكريا هو لوحة "حلم العقل" للفنان الأسبانى "جويا" والتى استلهمها "باييخو" وجعل منها محورا لنص مسرحى يحمل الاسم ذاته، ولست أدرى لماذا تذكرت تلك اللوحة وأنا أحاول استجلاء هذا التصور المركزى للعقل لدى فؤاد زكريا، الذى سعى دائما إلى رصد طبيعته واختلافه واحتجازه الطويل داخل مواريث وسلطات قمعية، ضاغطة وطاردة.

اللوحة تصور رجلا منهكا جالسا على مقعد (هو تكوين من الظلال المعتمة) مستندا على منضدة (هى حاجز حجري) ملقيا رأسه محاطة بذراعيه على سطحها، فيما تتناثر فى فضاء اللوحة كائنات مجنحة طائرة وأخرى جاثمة تتميز منها عيونها الحادة المستغرقة فى عوالمها الذاتية وخفائها السحيق. الصورة مركبة ومكثفة، ولها تأويلات متعددة، منها هذا التأويل الذى أراه دالا على مفكرنا الكبير، والذى يذهب إلى أن الصورة رمز للعقل إذا أخذته غاشية النوم، فى لحظات غفوته تلك، تصحو وحوش الخرافة وتدهم العقل متكتلة فى الظلام المتطاير فى اللوحة، والذى يتجاوزها وفق هذا التأويل متراكما فى العالم.

اللوحة وتأويلها يقدمان استعارة موحية ودالة على عالم فؤاد زكريا ونشيده التمجيدى للعقل، رغم أن "جويا" ذاته ربما يكون قد ألمح إلى تأويل آخر عبر كلماته فى اللوحة ذاتها، والتى يشير فيها إلى أن العقل إذا استغنى عن الخيال، فإن أشباحا تتولد متكاثفة فى فضاء اللوحة والعالم معا، أما إذا اقترنا، فهى المعجزة.

نقطة أخيرة أود إضافتها هنا حول الكيفية التى تتبدى عليها حركته العقلية وهو يبحث محللا قضية معرفية أو يشتبك فى سجال اجتماعى أو فكرى مكونا خلافه الجذرى مع تأويلات حدث أو أطروحات مفكر أو خطاب جماعة.

هو أولا يبدأ بتفكيك الجملة إلى كلماتها المكونة، ويتقصى الكلمات بعد ذلك تباعا بالتعريفات التى تحدد المعنى اللغوى والفكرى للكلمة واضعة إطارها التصورى للقضية المطروحة، بعد التعريفات يعيد ربط الكلمات ويكون الجملة ولكن ليس من أجل كشف معناها وإنما من أجل كشف العلاقات بين الكلمات التى اكتسبت دلالات مغايرة بعد تعريفها المتعدد، معرفيا واجتماعيا، وبالتالى فإن العلاقات بين الكلمات لا تتحدد هنا فى إطار الجملة أو التركيبة اللغوية وإنما فى إطار السياقات المعرفية التى تولدت للكلمات بعد تعريفها.

بعد خطوته الثانية تلك (رصد العلاقات) يصوغ رؤيته النقدية الكاشفة لموضوعه أو قضيته والتى يمثل فيهما السؤال والحوار – كما أشرت سابقا – نقاط ارتكاز محورية. هكذا، وابتداء من التعريفات فالعلاقات ثم الرؤية النوعية يمكن أن نستكشف الجدل المكون لحركته العقلية وكيف يتشكل منظوره الخاص.

سأعطى أمثلة توضيحية مجملة استدلالا وتأكيدا فقط، وذلك لأن تلك النقطة تحديدا تستدعى كتابة متقصية ومنفصلة. ابتداء، يمكن لنا – تمثلا بفؤاد زكريا – أن نسترشد باسبينوزا الذى يفرق بين نوعين من التعريف: " تعريف

ينطبق على موضوع لا نبحث إلا عن ماهيته، التى تكون هى وحدها موضوع التساؤل، وتعريف يقترح للبحث فقط".

يورد فؤاد زكريا هذا النص مستدلا على أن النوع الأول من التعريفات هو تعريف الأشياء الحقيقية الموجودة بالفعل، وهى الأشياء التى نريد معرفة ماهيتها، ومثل هذا النوع يحتاج دائما إلى برهان، أما النوع الثانى فهو فرض استنباطى يقترحه الباحث ولا يشترط فيه إلا الاتساق، وهو على هذا الأساس لا يحتاج إلى برهان، إذ أنه ليس إلا وسيلة لاستنباط حقائق أخرى، ولجعل البحث التالى ممكنا.[١٣]

ويرى فؤاد زكريا أن تعريفات اسبينوزا من النوع الثانى، ولذا لم يكن مطلوبا لها برهان وإنما يكفى أن تكون متسقة، وهو ما يمكن أن ينطبق على تعريفاته هو ذاته، فهى فروض استنباطية لا تحتاج البرهان وإن اشترطت الاتساق، ولذلك ابتدأ دراسته لاسبينوزا بوضع تعريفات للمصطلحات الأساسية فى نظامه الفلسفى مثل الجوهر والصفة والأحوال، وهى المصطلحات الرئيسية الثلاثة التى اختارها من بين المصطلحات الأخرى لأنها الأكثر اتصالا بصياغاته الفلسفية، والتى يمكن أن تحرف قراءته إذا ما تركت دون تعريف أو إيضاح مبدئى. الكيفية ذاتها، وأعنى البدء بالتعريفات، متواترة ومشاعة فى كتاباته الأخرى. ففى كتاب "خطاب إلى العقل العربى" يتساءل "كيف نفكر فى أزمة الثقافة؟" ويتخذ من التساؤل مدارا لكتابة تستقصى الإشكالية المطروحة، ويفك السؤال الكلى الذى يتساءل عن أزمة الثقافة إلى سؤالين: ما هى الثقافة ؟ ما هى الأزمة ؟ ويحلل السؤالين بادئا بالتعريف الاجتماعى ثم التعريف الإنسانى العام ثم تعريف الثقافة الشعبية، ومن هذه الأبعاد الثلاثة للثقافة (الاجتماعى – العام – الشعبى) يتوصل إلى تعريف إجرائى لكلمة الثقافة وسمات تداولها العام، بعد ذلك يبدأ فى تعريف كلمة "الأزمة" عبر التساؤل عن طبيعتها وحدودها وازدواجيتها، وهكذا، وكما أشرت فى التوصيف المجمل لكيفيات اشتغاله الفكرى، يفكك الجملة وهى هنا "أزمة الثقافة" إلى الكلمتين المكونتين لها (أزمة – ثقافة) ويعرف كل كلمة على حدة على نحو يضعها فى سياق معرفى محدد ومختلف يبرر الانتقال إلى الخطوة التالية، وهى إعادة تركيب الجملة بعد اكتسابها دلالات مغايرة، وعبر الخطوتين: التعريف ثم التركيب يحدث نوع من الجدلية التى تثبت وتنفى، تستحضر وتقصى، عددا من التصورات المرتبطة بالقضية ذاتها، ثم تأتى بعد ذلك -كما أشرت أيضا- الرؤية الكلية بمنظورها النوعى التى تعيد صياغة الإشكالية بجمل تقريرية قاطعة هذه المرة.

لا أرى مبررا لاستشهادات أو استطرادات حول تلك النقطة الختامية، التى أكتفى بالإشارة إليها هنا، ولذلك سأضيف مثالا أو اثنين مكتفيا بهما لأننى لا أريد التداخل التفصيلى مع منهجيته المركبة تلك لاعتقادى أنها تحتاج إلى استقصاءات منفصلة.

فى أطروحته عن "الجذور الفلسفية للبنائية" التى يمكن اعتبارها كلها بحثا عميقا فى التعريفات والبناءات أو العلاقات المرتبطة بها، وبعد سؤالها التعريفى الأولى: ما هى البنائية؟ يبحث فى الأسس المكونة لها والسياقات المركبة والمتقاطعة بين مفهوم البنية والاتجاهات التجريبية والتاريخية والماركسية وصياغات العقل الحديث لدى ليفى شتراوس وميشيل فوكو وسيباج وألتوسير. وبعد استعراض مكثف ودال للخطين اللذين سار عليهما الفكر الغربى فى بناء المعرفة (العقل – التجربة) يضع البنيوية فى الاتجاه المضاد للنزعة التجريبية عبر سعيها إلى تفسير التجربة من خلال مبادئ عقلية[١٤]، وعلى مدار البحث تشتغل منهجيته التى أشرت إليها والقائمة على التعريف والتركيب والمنظور الخاص عبر انتقالات ثلاث منتجة ما يمكن اعتباره – وفق تقسيم لالاند[١٥]- عقلا مكونا أو بتعبير سارتر "الجدل المكون".

وفى "نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان "يفرق بين الموقفين: الطبيعى والعلمى، ويورد تعريفاته المنهجية لهما راصدا الفارق الجذرى بينهما خاصة مع استبعاد الموقف العلمى لفكرتى : الجوهر والشئ، من مجاله الخاص، "فالعلم الحديث الذى اختط لنفسه منهجا لا يتقيد فيه بحدود الموقف الطبيعى، مما أدى به إلى إحلال العلاقات الرياضية محل الكيفيات المفتقرة إلى الاطراد والتجانس"[١٦]. ويتعمق بعد ذلك عبر خطواته المنهجية الثلاث فى

إشكاليات نظرية المعرفة وما يرتبط بها من بحث فى صفات الأشياء ودور العقل والعلاقة بين نظرية المعرفة والعلم، وغير ذلك.

أكتفى الآن، فلست أستهدف كما أوضحت بحث أطروحاته الفلسفية، وإنما استكشاف حركته الفكرية وجدلها أو عقلها المكون، والتى أنتقل الآن لاستجلاء بعض تجلياتها المرتبطة بإشكالية أخرى هى العلاقة مع الغرب.

******

شكلت العلاقة بين الذات القومية والآخر الغربى مفاصل أساسية فى حركة العقل العربى، فقد ركز عدد من المفكرين على العرض التاريخى والتفسير لنشأة وتطور الرؤية العربية للحضارة الأوروبية والاستجابة لها. والرؤية فى أحد تعريفاتها فعل جماعى، إجمالى، عفوى سابق على التحليل يتألف من مجموع الصور والتصورات، الأفكار والأحكام والمعتقدات والأعراف التى تلخص فى ذهن شعب ما شعبا آخر، ويترجمها عمليا هذا الشعب فى مواقف وحركات وسلوكات كلها جماعية حتى ولو قام بها فرد واحد، والآخر الذى تجسده الصورة ليس معطى أتصرف به كما أشاء بل هو فعل وذات، وتمر الصورة أثناء تطورها، كما يرى أنطون المقدسى، بمراحل ثلاث هى أيضا من مستويات وجودها، الأولى جماعية تتكون معها الصورة عفويا إثر الاتصال الأول بين شعب وشعب، وتعبر الجماعة عن هذه الصورة بالأجناس الأدبية الخاصة بها، ومنها الحكم الشعبية والكلمات المأثورة، النكات والأساطير والحكايات، الثانية فردية تتألف مما يكتبه كتاب شعب عن شعب آخر، وبهذا يتأثرون ويؤثرون فى الرؤية الشعبية، فيعبرون عنها وفى الوقت ذاته يعبر كل منهم عن وجهة نظره، وتبدأ المرحلة الثالثة من زمن النقد الذى يأتى متأخرا عندما يتناول التحليل المنهجى صور فترة زمنية مضت وانقضت، فيضع كل صورة فى إطارها ويجردها بالتالى من هالتها السحرية[١٧].

لقد ظهرت البواكير الثقافية الأولى للحداثة إثر عودة أول بعثة دراسية أوفدها محمد على إلى باريس ، ومن يومها إلى الآن مابرح الغرب حاضرا بشكل أو بآخر فى أغلب الكتابات العربية، ويذهب فؤاد زكريا فى بحثه "نحن والغرب" إلى أن مفهوم الغرب محاط بقدر غير قليل من الالتباس، وذلك لأن الطابع المميز للغرب ثنائى الأبعاد، عقلى وعسكرى، ثقافى وسياسى، فضلا عن التباس آخر يقع بين المعنى والحضارى والمعنى الجغرافى للفظ الغرب، ذلك الذى نستخدمه بالمعنى الذى ارتبط، خلال القرون الأربعة الأخيرة، بالسبق العلمى والتقدم الثقافى، وموضع الالتباس هنا أن الغرب أيضا موقع جغرافى معين، وفى هذا الموقع تقع شعوب يجمعنا معها تاريخ طويل من العلاقات المعقدة التى كانت فى الأغلب عدائية.

ولعل الاشكال الرئيسى الذى تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات، كما سبقت الإشارة، يكمن فى ازدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم "الغرب". أى فى كون هذا المفهوم منطويا على عنصرين لا ينفصلان عنه، يسير كل منهما بطبيعته فى اتجاه مضاد للآخر، ويشكل نقيضة أساسية فى صميم عملية الاتصال مع الغرب، كانت هذه النقيضة ماثلة بوضوح منذ أولى لحظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث متمثلة فى الحملة الفرنسية بجانبيها العسكرى والثقافى، فقد كانت حملة العلماء جزءا لا يتجزأ من الحملة العسكرية، وجاءت الحملتان سويا لكى تقدما رمزا صارخا ومبكرا للالتباس الأساسى فى معنى الغرب، وهو ما انعكس على تاريخ العلاقة المعقدة التى ربطت أو فرقت بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة، وتمثل ذلك واضحا فى قادة النهضة الذين كانوا، بمعنى ما، تجسيدا لتلك الازدواجية: التأثر الثقافى والمقاومة السياسية، وهى ازدواجية تعكس سمة جوهرية فى البنية الأساسية للغرب الحديث.

وبقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفى والرغبة فى التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة فى صميم الحضارة الأوروبية ذاتها، فانها قد ولدت تشوهات مماثلة فى المجتمعات التى احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفى هذه الثنائية أو كليهما معا، إن جدلية المواجهة مع الغرب قد أصبحت منذ هذه البداية المبكرة تكمن فى جذور أهم التيارات

الثقافية التى سادت عصر النهضة، وتمثل ذلك فى التيار التحديثى مثلما تجسد فى حركة مقاومة التحديث والتبشير بالعودة إلى التراث، فلم تكن تلك الحركة التراثية التى اتخذت أشكالا ومسميات متعددة طوال عصر النهضة مجرد تطور ذاتى للفكر التراثى، ولم تنبثق بفضل رغبة هذا الفكر فى الانتقال إلى مواقع جديدة وإنما كانت فى جوهرها رد فعل على الخطر الخارجى الزاحف.(١٨)

يكتفى الدكتور فؤاد بذلك التحديد الإجمالى لحركة الثقافة العربية عبر علاقاتها المركبة مع الغرب، ورغم صحة تحديداته، إلا أنها تظل قراءة للنتاج الفكرى منعزلا عن سياقاته الاجتماعية المحددة، كما أن إجماله جاء نظرة طائر محلق، نظرة ثاقبة ولكنها مبتسرة، تقابل على نحو ميكانيكى بدرجة ما بين الطبيعة الازدواجية للغرب والتباساته المعرفية والاستعمارية، وبين الازدواجية فى الثقافة العربية، دون اهتمام بفحص جذور ومسارات الازدواجية والتوفيقية فى الفكر العربى، مما جعل عمله ـ فى تلك الجزئية ـ منحصرا فى قراءة السطح ورصد الظواهر ودمج التيارات المتباينة فى خصائص مشتركة، وهو عمل على أهميته أشبه بالافتتاحيات والعناوين المجملة. ولعل الإدراك المبدئى للتباين والتعدد داخل رؤية الأنا ذاتها فى مرآة الآخر، هو ما حدا بالدكتور حسن حنفى فى بحث له بعنوان "الموقف من الغرب، الماضى والحاضر والمستقبل" إلى رصد ثلاثة تيارات تلتقى جميعها فى نموذج واحد هو "الغرب نمط للتحديث" وإن اختلفت فيما بينها فى نقطة البداية، الدين فى تيار الاصلاح الدينى، والعلم فى التيار العلمانى، السياسة أو الدولة فى الفكر الليبرالى.(١٩)

ويحدد الكاتب تحولات التيارات الثلاثة ومساراتها عبر المراحل الزمنية المختلفة، ففى تلك المرحلة الممتدة من رحيل الحملة وحتى الاحتلال الإنجليزى، شكل الآخر الغربى نموذجا للتحديث ليس فقط فى العلوم الطبيعية والصناعات العسكرية وإنما فى هياكل المجتمع وأبنيته، ويأتى فشل الثورة العرابية وانتهاء مشروعها الاصلاحى نقطة فاصلة، فقد ارتد محمد عبده نسبيا وأصبح نصف سلفى، أشعريا فى التوحيد، معتزليا فى العدل، ثم تأتى النقطة الفاصلة الثانية، وهى إنهاء الخلافة الإسلامية بعد قيام الثورة الكمالية التى تبنت العلمانية والنمط الغربى للتحديث كلية، فينقسم تلاميذ محمد عبده إلى تيارين:

السلفية والعلمانية، فقد غلبت على رشيد رضا السلفية دفاعا عن الخلافة والإمامة العظمى، فنشأ بذلك التيار السلفى الحديث باحثا عن جذوره عند محمد عبد الوهاب ثم ممتدا إلى أحمد بن حنبل، وكتب على عبدالرازق "الاسلام وأصول الحكم" متبنيا العلمانية الغربية من داخل حركة الإصلاح داعيا إلى الفصل بين الدين والدولة على النمط الغربى، وفى كلتا الحالتين ظل الغرب نمطا للتحديث، وتشهد الخمسينيات فيما يرى الدكتور حنفى النقطة الفاصلة الثالثة، فقد ارتد الفكر الإسلامى بتأثير الصدام بين الإخوان وضباط يوليو، فخرج من المعتقلات عاجزا عن التعامل مع الواقع، منعزلا عنه، دائرا على عقبيه، من الضد إلى الضد، ومن النقيض إلى النقيض، الإسلام فى مواجهة المجتمع فى الداخل والعالم فى الخارج. وبالآلية ذاتها يرصد البحث فى عجالة ظواهر الاتجاهين: العلمانى، والليبرالى، وتحولاتهما.

فالفكر العلمانى يبدأ بأنه لن يتغير شئ فى الواقع إن لم تتغير نظرتنا للطبيعة والمجتمع، فبشر "شبلى شميل" بنظرية التطور، وأنشأ "فرح أنطون" مجلة الجامعة للدعوة إلى العلمانية كما حددتها التجربة الأوروبية، وأسس "يعقوب صروف" المقتطف لترويج نظريات العلوم الطبيعية، ثم بدأ "سلامه موسى" فى الترويج لكل ما هو غربى فى العلم والسياسة والاجتماع. ويبدأ الفكر السياسى الليبرالى من مسلمة أنه لا يتغير شيء فى الواقع إن لم يتغير فى السياسة أو فى الدولة أولا، روج الطهطاوى وخير الدين التونسى لفلسفة التنوير باعتبارها نموذج الحداثة، الحرية والمساواة، الدستور والقانون، البرلمان والتعددية الحزبية، قنن الطهطاوى بناء الدولة فى "مناهج الألباب" كما قننها خيرالدين فى "أقوم المسالك"، فلما فشلت الثورة العرابية نشأ جيل آخر، لطفى السيد يقصر همه على الأمه المصرية، ويؤصل نمط

تحديثها الغربى ليس فى الشريعة الإسلامية كما فعل الطهطاوى بل فى مصادرها اليونانية كما هو الحال فى الغرب، وازداد التغريب درجة عند طه حسين فى "مستقبل الثقافة فى مصر" لكى تصبح مصر جزءا من الغرب ومرتبطة به، جزءا من ثقافة البحر الأبيض المتوسط بشاطئيه الغربى والعربى.

فى النقاط السابقة، وبصورة مجملة، استعرضت الأفكار الأساسية التى أوردها حسن حنفى حول المحور الأول الذى تبدت حوله صورة الغرب فى مرآة الذات القومية، حيث اتخذت الذات وعبر مراحل تاريخية محددة من الوافد الغربى نمطا للتحديث، غير أن المسألة تظل رغم إيضاحاته ملتبسة، وذلك لأن الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية "إخفاق العرابيين، الاحتلال، الصدام مع ضباط يوليو" التى فسر بها حسن حنفى الانقلابات الجذرية فى مواقف وتوجهات تيار الإصلاح الدينى هى ذاتها التى تعرضت لها بقية التيارات، فلماذا اتخذ المنحنى الفكرى للتيار الدينى تلك المسارات تحديدا، إن الوقائع على تأثيرها الحاسم قطعا ليست كافية، حيث يظل الاحتياج قائما إلى فحص البنية الداخلية للفكر الدينى فى جوانبه العقيدية والإجرائية معا، وبشكل آخر، فإن تفسير العنف الدينى كنتيجة ورد فعل للمعتقلات والتعذيب والحصار السياسى والأمنى والأزمات الاقتصادية، يقصر الرؤية على أحد جوانبها ويركزها فى واحد من أبعادها، فتلك المسببات نفسها قائمة فى حالة التيارات الأخرى ، دون أن تأخذ مسارات مماثلة لتلك التى اتخذتها التيارات الدينية، والمسألة بذلك تظل بحاجة إلى تفحص مغاير يبحث فى الآليات الفكرية ذاتها وفى كيفيات الاستجابة وأطرها المرجعية، وليس مجرد رصد تحولات الواقع فى مستوى وتحولات الفكر فى مستوى ثان ثم إجراء تطابقات أو تعارضات بينهما. كما أن أحادية التفسير تبطلها الوقائع التاريخية ذاتها، فليست معتقلات الناصرية وحدها هى المولدة لتيارات الإسلام السياسى المعاصرة وارتداداتها الفكرية، فلم تكن قوة السلطة فقط هى التى أعطت الناصرية القدرة على التخلص المؤقت من الإخوان، ولم يكن عنف المعتقلات وحسب هو المكون للجماعات الدينية، لقد كان المشروع الناصرى، فيما يرى غالى شكرى، عنوانا لمعادلة بديلة للتوفيق بين الإسلام والغرب، هذه المعادلة الجديدة هى التركيب بين القومية العربية والعالم، ليست ثنائية جديدة وإنما تغيير فى محتوى النهضة، ولكن الناصرية التى أبدعت هذه الصيغة للبديل التاريخى وقعت أيضا فى أخطاء تاريخية، فهى لم تبدع صيغة ديمقراطية بديله لليبرالية وانساقت وراء الحلول الإدارية، واتجهت إلى تصفية البدائل المنظمة، الإسلام السياسى والحركة الشيوعية، وأحلت النخبة العسكرية محل النخبة السياسية، وغير ذلك من أخطاء ولدت فى مجملها بديلها الثيوقراطى[٢٠].

من زاوية آخرى، تندرج كتابات معظم مفكرى الحداثة فى تلك المنظومة الفكرية التى تعطى النهضة بعدا زمنيا هو الحملة الفرنسية وإطارا مكانيا مركزيا هو مصر، ولن أتوقف هنا لمناقشة ما إذا كانت الحملة قد قفزت على السياق الاجتماعى والفكرى فى القرن الثامن عشر وابتسرت تطوره الذاتى، أم أنها شكلت، وفق الكتابات الشائعة، صدمة الحداثة المؤسسة بدورها للنهضة، فذلك خلاف شائع، فقط يكفينى هنا أن أشير إلى بحث الدكتورة ليلى عنان "الحملة الفرنسية بين الأسطورة والحقيقة" الذى حاولت أن تتبين فيه حقيقة جنود الحملة وضباطها قبل أن تحولهم أساطير القرن التاسع عشر إلى أنبياء للحرية والتنوير، وذلك من خلال دفاتر يومياتهم وخطاباتهم إلى ذويهم، فضلا عن حقيقة بونابرت نفسه، تلك التى تبدو واضحة إذا ما تذكرنا أنه "بعد شهر واحد من عودته إلى فرنسا من مصر، استولى على الحكم فى انقلاب عسكرى سلمه السلطة المطلقة، وأنه كبت بعد ذلك مباشرة كل الحريات، وأزال كل ما إكتسبه الشعب الفرنسى من مكاسب الثورة، وألغى حتى مبدأ الانتخاب، وأغلق الصحف، وأصبحت حكومة فرنسا وقضاؤها وفكرها فى يده هو وحده، أصبح حكمه فردية مستبدة ومطلقة حتى توج نفسه امبراطورا"[٢١].

إن رؤية الحملة الفرنسية كعلاقة فارقة بين زمنين أضحت من المعطيات الثابتة فى كتابات الكثرة من المشتغلين بالتأريخ الاجتماعى والفكرى، وهى ـ فضلا عن وقوعها فى المنهج التجزيئى ـ تحدد التقدم باعتباره مفهوما كليا مستقلا

عن وقائعه، أو كعملية تحريك واستنفار لقوى بدئية يفترض أنها كامنة فينا غير عابئة بصيرورة التاريخ أو تحولاته. وإذا كان لنا أن نتساءل حول تأثير الحملة ونتائجها، فلا يكفى أن نشير إلى طابعها المزدوج، الاستعمارى والمعرفى، ولا أن ننظر إلى التحولات التى أعقبتها باعتبارها تركيبا جنينيا منسوبا لها، وإنما يجب أن ننظر للحملة فى إطار تفاعلات القرن الثامن عشر ،كما يرى محمد عمارة، ونسيجه الاجتماعى والسياسى، ذلك الذى أفرز ككل مجمل التغيرات اللاحقة.

لقد شهد القرنان الثامن والتاسع عشر، كما يرى محمد عمارة، مشروعين للنهضة، تمركز الأول فى الأطراف، نجد والحجاز والصحراء الليبية والسودان، وقام على الإحياء الدينى والدعوة إلى تجديد التوحيد الإسلامى كما فهمه سلف الأمة، أى الدعوة إلى إحياء الإسلام العربى، بتعبير طه حسين، وتطهيره مما أصابه من نتائج الاختلاط بغير العرب، ومن هنا جاء تركيز هذه التيارات وخاصة الوهابية على تنقية عقيدة التوحيد مما طرأ عليها بعد عصر الإسلام العربى، إسلام العرب الأوائل قبل عصر الفتوحات، وإذا كان صحيحا أن عقيدة التوحيد قد بلغت أنقى صورها الفكرية على مدار التاريخ الفكرى الإسلامى فى التجريد المعتزلى الذى بلغ حد نفى الصفات عن الذات والقول بخلق القرآن وحدوثه حتى لا يتعدد القدماء مما قد يشوب وحدانية القديم لكن فكر المعتزلة الفلسفى كان وليد مجتمعات متحضرة واستجابة لتحديات فكرية وفلسفية تميزت بها بيئات فكرية معقدة ومركبة، ومن هنا كان هذا التجريد المعتزلى غريبا ومرفوضا من محمد عبدالوهاب الذى رفض حتى الاستدلال بالقياس ووقف عند ظواهر النصوص القرآنية والنبوية ورفض أن يلجأ فى فهمها للتأويل واستقرت الوهابية على أن الرأى لا وزن له بجانب النص[٣٢].

ورغم إخفاقها، فى النتائج الأخيرة، فى إقامة دولتها السلفية، إلا أن تلك الدعوات أحدثت تأثيرات متباينة فى مشاريع النهضة التى واكبتها أو أعقبتها، فهى لم تكن دعوات دينية محض بل قومية وسياسية،وحركات اجتماعية منظمة بعضها خاض الحروب وبعضها وصل إلى السلطة فضلا عن أنها كانت ترى رأى ابن حنبل فى ضرورة أن تكون الخلافة فى قريش، أى فى العرب، ويعنى ذلك تمردا ضمنيا على استئثار الأتراك بالسلطة ويحمل دعوة إلى عروبة الدولة والإسلام، كما أن تلك السلفيات الأولى قد تعدت الدعوة إلى النشاط العملى وإقامة نماذج مصغرة لدولتها المقترحة على نحو ما نجد فى "الزوايا" التى أقامتها السنوسية، وهى تجمع سكانى شبيه بالتعاونيات، وقد انتشرت هذه الزوايا وتعددت وشكلت الحزام الإسلامى لافريقيا جنوب الصحراء، وبالمثل كذلك، كانت المهدية حركة جماهيرية محملة بالنزوع القومى ومشبعة بقوة الخرافة "المهدى المنتظر" ساعية إلى نقاء سلفى يصل زمنها الخاص بزمن الرسول مباشرة مسقطة ما بينهما من أزمنة.

ولعل تأثيرات تلك الدعوات فى حركة الجموع لا فى النخب هو ما دفع بعابد الجابرى فى إحدى مساجلاته فى مجلة اليوم السابع تحت عنوان "لا ندين لها بل للحركة الوهابية" إلى القول بأن "الساحة العربية كانت واقعة تحت تأثير الوهابية والسنوسية والمهدية، زمن الحملة الفرنسية وزمن امتدادتها، وأصداؤها فى الأقطار العربية الأخرى كانت من الضعف بحيث لا يمكن مقارنتها مع أصداء الحركة الوهابية ومثيلاتها" ولست أجد ضرورة ما للدخول فى محاجة حول أيهما كان أكثر تأثيرا، الوهابية أم الحملة الفرنسية، فليست المسألة إقامة تقابلات ثنائية بين حركتين متعارضتين، وأية إجابة لن تكون قطعية، فالتأثيرات متشابكة، متراكمة باتساع الجغرافيا وتعدد المصادر الثقافية والأوضاع الاجتماعية، دون أن يمتلك تيار بعينه أن يكون نموذجا مهيمنا، وظل الطابع العام هو تجاور التيارات وتفاعلها فى مراحل معينة، وانعزالها عن بعضها وانغلاقها على ذاتها فى باقى المراحل. غير أن إشارة الجابرى تكتسب ضرورتها من إقرارها الضمنى المغاير للمتواتر من الكتابات بعدم مركزية الحملة الفرنسية، واقتصار التنوير على النخب المثقفة وبقائه فى دائرة الأفكار، كما أن شعارات ومفاهيم التنوير، كما يقول الجابرى كذلك، كانت وما تزال غريبة عن المجال التداولى للغة العربية وعن الحقل الثقافى العربى السائد، وإن مفهوم "المساواة" ومفهوم "المواطن" ومفهوم "حقوق الانسان" وهى المفاهيم الأساسية التى يقوم عليها الفكر التنويرى هى مفاهيم لم يحدث بعد أن تمت تبيئتها فى فكرنا وثقافتنا. ويبقى مع ذلك

أن نشير إلى صحة ما ذهب إليه "مصطفى التواتى" من أن فكرة الجابرى تبقى قائمة على تقييم كمى لا نوعى لمدى تأثير كل من الوهابية والحملة، فالحركة الوهابية وإن لامست أعدادا أكبر بالقياس إلى أولئك الذين مستهم أفكار التنوير، فان تأثيرها يبقى محصورا كذلك فى إطار النخب التقليدية، وهى نخب محافظة بطبيعتها فلم تلعب دورا نهضويا مهما، كما أن الوهابية نفسها لم تخرج عن إطار المنظومة الفكرية التقليدية إلا بصفويتها الطقوسية، وبالتالى فإنها لم تمثل نقلة نوعية، وكالسنوسية والمهدية، فانها لم تستطع أن تبنى دولا عصرية ولا أن تقدم نموذجا صالحا لاستقطاب حركة نهضوية، أما الأفكار التنويرية فمثلت نقلة نوعية على مستوى النظام الفكرى والسياسى، ولامست نخبا عصرية ديناميكية بل واخترقت حتى النخب التقليدية ولو بدرجات متفاوتة. غير أن ضعف تأثيرها وانحصاره فى دوائر الطليعة المثقفة، يعود، فيما يرى التواتى، إلى الاختلاف الأساسى فى مدى تطور البنية الاجتماعية بين البيئة التى نشأت فيها تلك الأفكار والبيئة التى انتقلت إليها[٢٣]، وتلك نقطة فاصلة، تطرح علاقة الأفكار بالمجتمع المنتج لها وطبيعتها حينما تنتقل إلى بيئة مغايرة. فهى لا تحتفظ بخصائصها نفسها وإنما تكتسب مواصفات مختلفة، فأفكار الثورة الفرنسية كان وراءها عالم جديد وقوى أخذت تبنى نفسها على رأس المال وعلاقات إنتاجه دافعة إلى الهامش اقتصاد الملكية العقارية الريعية بكل علاقاته والقوى القائمة عليه من إقطاعية وكنسية وسلطات مطلقة، وحينما انتقلت تلك الأفكار إلينا بدت كما لو كانت محض قناعات فكرية وفلسفية للنخب الناهضة، تتعامل مع النتائج لا السياق، ومع المحصلة النهائية لا المسار، فلم تتحول إلى ثوابت فى النسيج الاجتماعى، ومن هنا فان مأزق فكر الحداثة فى كل مراحله يعود إلى محاولة إنجاز مشروع مجتمعى فى غياب فاعله التاريخى.

ويقوم المشروع النهضوى الثانى على نقض ميراث العصر المملوكى ـ العثمانى، واتخاذ المصلحة المدنية لا السلفية الدينية معيارا وإطارا، وتحديث البنى والهياكل الاجتماعية والسياسية على غرار التمدن الأوربى، وهو مشروع توفيقى فى الأساس، قام فى المراكز والمدن لا فى الأطراف والصحراء، واتخذ من مصر فى عهد محمد على أولى محطاته وأكثرها أهمية، وقد تميزت هذه النهضة بكونها حركة إصلاح مدنى قادها مصلحون مدنيون، ونهضت بها مجموعة من العلماء والقادة والمدراء الذين تميزوا عن المصلحين الدينيين فى كونهم لم يتقدموا إلى الأمة كفقهاء وعلماء دين، فالمنطلقات الإصلاحية كانت مدنية، والمعايير كانت مصلحة الأمة لا الموقف من الدين. ويرى غالى شكرى أن النشأة المشوهة لأشباه البرجوازيات كانت سببا فى تكوين ما سمى بمعادلة النهضة المتركبة من الثنائيات المعروفة، وهى نهضة قامت لتصوغ الفكر الذرائعى للبرجوازية الهجين، تلك التى لم تكن طبقة جديدة ولدتها وسائل الانتاج والاحتياجات الاجتماعية، بحيث تكتسب مشروعيتها وقدرتها على النمو المستقل[٢٤]، وعلى ذلك، فان عصر مطلع النهضة لم يشهد حركة عربية تحديثية خالصة تعمل على الاستيعاب الكلى والجوهرى للحضارة الغربية بإحلال النظرة العلمية محل النظرة الغيبية وقصر الدين على جانبه الروحى الفردى، وما برز ضمن هذا الاتجاه يمثل نماذج فردية محدودة من خارج البيئات السلفية والتوفيقية، ومن خارج الايمان الأصولى، وهو ما أدى إلى تفرع التوفيقية إلى نزعة قبولية شبه مطلقة للفكر الأوربى وإلى سلفية منكفئة على الذات.

وهكذا ـ فان العلاقة مع الغرب لم تكن تركيبا آليا بين ثنائية الذات والآخر، ولم تكن تبادلا مرآويا بين صورتين، وإنما اكتسبت طابعا التباسيا على ما يرى فؤاد زكريا، أو أخذت مستويات متعددة على ما يذهب حسن حنفى. وينتقل "نصر حامد أبو زيد" باستقصاءاته الفكرية خطوة أبعد، فهو يسعى إلى فحص مشروع النهضة داخل تراث الذات ـ الإسلامية بصفة خاصة، راصدا الصيرورات التاريخية ونقاط الصدام الأساسية فيها، وكاشفا عن حقيقة أن الازدواجية فى النظر إلى أوروبا هى ذاتها الازدواجية فى الذات.

فى إضاءة دالة وكاشفة، يرى "نصر أبو زيد" أن الازدواجية فى النظر إلى أوروبا قد ازدادت تعقيدا وتركيبا حين حاول

العقل العربى التوفيق بين أوروبا والتراث الاسلامى، ذلك لأن التراث الاسلامى العقلانى المؤهل للتواصل مع فلسفة التنوير هو بالأساس التراث الرشدى والمعتزلى على مستوى الفلسفة وعلم الكلام، والتراث العلمى التجريبى، وهذا التراث هو الذى انتقل إلى أوروبا عبر الأندلس فى عصر النهضة وأفادت منه فى صياغة معادلة نهضتها، لكن هذا التراث ذاته فى سياق الحضارة الاسلامية كان تراثا مهمشا، تم حصاره وعزله داخل دائرة ضيقة من الصفوة لحساب تراث آخر امتزجت فيه الحنبلية والأشعرية والصوفية، هذه الصيغة التراثية التى قوتها الهيمنة التركية العثمانية هى التى أدت إلى التعامل مع التراث العربى الإسلامى بوصفه كلا جوهريا موحدا، وبدوره يمثل هذا التعامل نوعا من الانعكاس لازدواجية التعامل مع أوروبا بوصفها كلا جوهريا موحدا، إنه فى الحالتين انعدام الوعى التاريخى للظاهرة، سواء كانت تلك الظاهرة أوروبا أو كانت التراث العربى الإسلامى. ويذهب الدكتور نصر إلى أن معادلة التوفيق التى نشأت مع تبلور التعارض بين الهويتين، وكما مثلها محمد عبده، قد تحركت قليلا عند طه حسين، فلم يعد الغرب بالنسبة له أفكارا تحتاج لإيجاد مثيل لها يوافقها من التراث الإسلامى، بل تحول إلى أداة منهجية لتحليل التراث وفهمه ونقده، غير أن معادلة طه حسين لم تصل إلى غايتها المرجوة، لأن انجاز التوفيق السابق عليه "محمد عبده" لم يكن حاسما.

ويركز الدكتور نصر ابتداء على تأكيد التحولات الفكرية فى إطارها الاجتماعى والطبقى، وهو يرى أن وعى الطبقة محصلة لتفاعل عناصر ثلاثة،حقائق وجودها الاجتماعى وشروطه أولا، ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وحركتها ثانيا، تراثها الفكرى والعقلى المستمد من ماضيها ثالثا، وهو يرى أن العنصر الأول قد تم تحليله بشكل كاف فى كتابات كثيرة، وتم الاقتراب من العنصر الثانى، بينما لا يزال العنصر الثالث غائبا عن محاولات التفسير والفهم[٢٥]، ورغم ذلك يظل تحديد الدكتور نصر لشروط إنتاج الطبقة لوعيها نظريا ومجملا، فمفهوم الطبقة، كما يرى فيصل دراج "مفهوم مجرد وشكلى، ولا يمكن معرفة حدوده إلا إذا طبق على وضع اجتماعى محدد، اى أن دراسة الطبقات والثقافات الطبقية لا تعطى نتائج علمية إلا إذا طبقت على تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محددة، إذ لا يمكن دراسة الوضع الثقافى بدون دراسة نمط الانتاج وشكل الدولة وتمايز الطبقات"[٢٦].

لقد اعتمدت توفيقية النهضة على التنظير التبريرى القائم على مبدأ ارجاع القيم والمنجزات الأروبية إلى جذور أو قرائن أو أصول إسلامية بغض النظر عن المستندات التاريخية لهذا الإرجاع أو الفروق القائمة بين النظامين، الإسلامى والغربى، فالديمقراطية تتوافق مع الشورى، المنفعة العامة تتوازى توفيقيا مع المصلحة الشرعية، الرأى العام الحديث يقارن بمبدأ الإجماع الفقهى، والضريبة بالزكاة، وغير ذلك، وإذا كان محمد عبده قد بدأ هذه المعادلة بالقول إن الحضارة تتوافق مع الاسلام، فان الرعيل الثانى من مدرسته مال بطرف المعادلة إلى الناحية الأخرى فقال، إن الإسلام يتوافق مع ما تأتى به الحضارة. وقد استمرت التوفيقية منذ مطلع عصر النهضة تبعا لمجرى تطورات المؤثرات الغربية، وتوسعت كلما جاءت هذه المؤثرات بتحديات أكبر فى إعادة تفسير الإسلام عقليا ومدنيا من أجل الحفاظ على سلامة منطلقها النظرى المبدئى[٢٧].

وفى سياق الكشف عن أسباب اخفاق مشروع الحداثة التوفيقى الذى أدى فى النهاية إلى إلغاء التوفيقية ذاتها والانحياز الكامل لهذا الطرف أو ذاك من أطراف المعادلة، يذهب عدد من الباحثين إلى أن النهضة تمت فى إطار مشروعات نخبوية تستبعد الجماهير، إن تحليل خطاب النهضة من هذه الزاوية يؤكد أن كل مشروعات الفكر التنويرى كانت تنتظر قيام النخبة الحاكمة بتبنيها وتنفيذها على أرض الواقع. وهنا تحديد جوهرى لأزمة الحداثة، فما يجمع بين كل المشاريع النهضوية هو تعويلها على الدولة لإنجاز كل مشاريع التغيير، وهو علة فشلها فى استئصال ما يسميه البعض "بنية الهيبة" وبالتالى عجزها فى استئصال سمات الرعوية من الشخصية العربية، واستنباط ملامح المواطنة فيها.وفى إجابته على سؤال مماثل "لماذا ينتكس التنوير؟" يرى الدكتور جابر عصفور أن قضايا التنوير"ظلت فى صيغها الثنائية التى

لم تُحل تعارضاتها حلا جذريا، تنفى صيغة معرفية بصيغة معارضة، فظلت الثنائيات قائمة تعوق بطبيعة بنيتها كل فعل جذرى من أفعال الوعى الضدى وتحيل ثوراته المعرفية إلى نزعة إصلاحية توفيقية"[٢٨].

قد يبدو من الإحالات السابقة لبعض الكتابات التى تناولت إشكالية الغرب أننى قد استطردت قليلا وخرجت عن الخط الأساسى للكتابة هنا، وأعنى استجلاء التجربة الفكرية لفؤاد زكريا ورصد بعض تجلياتها المعرفية، ولكننى أردت من ذلك أن أتقصى الازدواجية فى الرؤية والثنائية فى المعرفة والتوفيقية فى الموقف، وهى تلك الظواهر التى حاول استجلاءها فؤاد زكريا وسعى إلى تجاوزها بتركيب فكرى ينقض منطق الثنائيات المتضادة.

ففى بحثه "نحن وثقافة الغرب" يبدأ بتوصيف أولى ونمطى قليلا للإشكال التاريخى والمعرفى المتمثل فى ازدواجية الرؤية للغرب والتراث وتوفيقية العلاقة بينهما وما ترتب على ذلك من انقسامات فرضت وبررت نوعا من الاختيار الحدى بين موقفين: الإحياء أو التحديث.

ويرصد فؤاد زكريا بعد ذلك المكونات الفكرية والاجتماعية لكل من الاتجاهين وينقد الابتسار المعرفى والعجز الاجتماعى والجمع التوفيقى بينهما ساعيا إلى إطارات فكرية مغايرة، ومن هنا يبدأ بتحليل التجربة التاريخية للاتصال الفكرى مع الغرب والتداخل الثقافى مع نظامه المعرفى وتحولاته الاجتماعية، مركزا بمنهج انتقائى على الاتصال الحضارى لا الصدام والانقطاعات متوصلا إلى أن هناك خصوصية تاريخية تولدت عن جدل التراسل الثقافى بين ثقافات الشرق الأوسط وبين الغرب، ومن هنا " فإن للعلاقة بين هذين الإقليمين طابعا خاصا فريدا يندر أن نجد له نظيرا فى حالات الاتصال الحضارى الأخرى، فما وصل إليه الغرب فى مرحلته الراهنة من تقدم إنما كان نتيجة لتضافر حضارات الشرق الأوسط معه فى العصور القديمة والوسطى وأوائل العصور الحديثة، ففى مراحل متعددة كان الشرق يقدم إلى الغرب المادة الخام لحضارته، فيصوغها هذا فى أشكال محددة منظمة: قدم إليه معلومات عملية تطبيقية مستمدة من خبرته الحرفية والزراعية القديمة، فصاغها الغرب فى اليونان على شكل نظريات هندسية ورياضية، وقدم إليه مبادئ روحية فى العقيدة المسيحية جعلها الغرب لاهوتا منظما فى العصور الوسطى، وحورها تبعا لمقتضيات حياته الخاصة فى حركات الإصلاح الدينى فى عصر النهضة، وقدم إليه ترجمات للفلسفة اليونانية وشروحا لها ومناهج تجريبية للبحث العلمى فى العصر الذهبى للحضارة الإسلامية، فاتخذ الغرب من هذا كله أساسا لنهضة علمية وفكرية تتسع آفاقها حتى اليوم على نحو متزايد".[٢٩]

من هذا الاستعراض التاريخى المجمل للاتصال الحضارى بين الثقافتين، والذى يصوغه فى صورة مبسطة قائمة على رصد انتقائى وتحليل نمطى لعمليات التبادل والتداخل يحيلها إلى إرسال أحادى ومسارات خطية قافزة ومحلقة (ومرة أخرى هى نظرة الطائر) وكأن عمليات التداخل الحضارى المركبة والمتشابكة والمتصادمة مجرد تبادل مواد خام ومنجزات.

هذه نقطة مراجعة أراها ضرورية فى نقد منهجية فؤاد زكريا التى تبدو اختزالية فى رصد المسارات المركبة لتداخل الثقافات، وذلك رغم صواب التقاطاته لصور الاتصال الثقافى ومراحله وآثاره، ورغم أنه يستهدف الوصول إلى نتيجة عملية محددة، وهى الخطأ المعرفى والتاريخى للمثقفين الذين يرون فى الغرب نظاما علميا وثقافيا مغايرا بصورة جذرية لتراث الجماعة القومية وحاضرها معا، ومن هنا فكرته المحورية التى حاول بها نقض إشكالية الثنائية والازدواجية وما يترتب عليها من نزعات توفيقية، وأعنى تصوره الذاهب إلى أن المنتمين إلى الثقافة العربية ليسوا غرباء عن التقدم الغربى، وأنهم حين يأخذون اليوم عن الغرب فهم يهتدون إلى عناصر موجودة فى ثقافتهم وإن تكن مصاغة بشكل مختلف، وفى هذا خروج فكرى فى تصوره عن الثنائية ونقض لضرورة الاختيار بين الإحياء التراثى أو التحديث الغربى. ويؤكد فؤاد زكريا فكرته الأساسية تلك بالإشارة إلى أن التضاد الحقيقى والازدواج الحضارى بمعناه الصحيح إنما يكون بين الغرب وبين

بلاد الشرق الأقصى، فالغربى عندما "يبحث عن نمط من الحياة مخالف تماما للنمط الذى يعيش عليه، لا يلتمسه فى الشرق الأوسط وإنما فى الشرق الأقصى، هناك يجد شعوبا عاشت آلاف السنين بعقائد مختلفة وتقاليد خاصة بها، ويجد تراثا ظل قرونا مقفلا على نفسه فى وجه المؤثرات الخارجية ولاسيما الأوروبية، أى أنه يجد نمط الحياة الذى يقف مع النمط الغربى على طرفى نقيض، أما بالنسبة إلى الشرق الأوسط، فإن الاختلاف ليس كبيرا، وحتى التراث الروحى الدينى لشعوب هذه المنطقة من العالم يشترك فى نقاط كثيرة مع نظيره فى الغرب"[٣٠].

يستدرك فؤاد زكريا فى كتابة أخرى على هذه الصياغات المجملة لحركية التواريخ الثقافية وجدليتها المركبة التى لا يمكن إدراكها المنهجى إلا من خلال رصد الاختلافات وليس فقط التشابهات، وتحليل الصدامات الاجتماعية والحربية وافتراق المراحل وخصوصيتها وليس فقط التماثلات الجزئية فى بعض أشكال الاتصال وفى بعض صور التفاعل، أقول يستدرك لأنه فى دراسته "دفاع عن الثقافة العالمية" يتراجع قليلا عن هذه الصور النمطية التى خطها والتى تبدو معها منجزات الفكر والمعرفة العلمية وكأنها فى حالة ارتحال واسترجاع من كتلة ثقافية إلى أخرى، ومع تراجعه ذاك، يتقدم خطوة أساسية فى رصد الجدل المركب للاتصال الثقافى وخصوصية تكويناته التاريخية التى لا يمكن استخلاص قانون عام لها إلا فى إطار سياقاته المنتجة والمتفاعلة، بعبارة أخرى -فإن شروط استخلاص قانون أو مبدأ عام يفسر التحولات والتداخلات الثقافية ويصلح لأن يكون أداة معرفية لاكتشاف خصوصيات مراحل أخرى هى شروط قائمة على قيم نسبية ومؤقتة وليس على الأنظمة الغائية والمعايير المطلقة.

وكما أشرت فى فقرات سابقة، فإن فؤاد زكريا قد رصد الاتصال بين الثقافتين العربية واليونانية (وخاصة فى بنائها الفلسفى والمنطقي) بشكل مجمل، وتصور هذا الاتصال الحضارى فى شكل وحدات تاريخية تلتقى فى عملية أخذ واسترجاع متبادلة، وأشرت إلى أنه استدرك فى كتابة لاحقة على هذا الإجمال الكلى لآليات الاتصال ودلالاته، وكون تصورا مختلفا مبنيا على النسبية والاختلاف لا على المعيارية والتشابه، وتوصل إلى صيغة مختلفة كليا فى رصد صور الاتصال الحضارى وافتراقها أو اختلافها بين المراحل والتجارب. ومن هنا يواصل تحليله بتصور معرفى مغاير، فيرى "أن الحضارة الإسلامية حين واجهت الفكر اليونانى كانت تواجه ثقافة انتهى عهدها وتحددت كل معالمها وعرفت جميع حدودها وأبعادها، كان أمام المسلمين "كم" معين من التفكير الفلسفى ظهر على شكل مجموعة من المدارس المتعاقبة، واكتمل هذا الكم ثم توقف نهائيا قبل أن يتلقاه المسلمون بما لا يقل عن خمسة قرون، وبالاختصار .. وجد المسلمون أنفسهم إزاء تراث فكرى يستطيعون أن يحددوا موقفهم منه بوضوح (وإن كان هذا الموقف قد تفاوت بين قبول يكاد يكون تاما وبين رفض قاطع)، أما اليوم فإن الثقافة الغربية بعيدة عن أن تكون تراثا، إنها شئ حى نام، متحرك، وفى اليوم الذى يبدو لنا فيه أننا قد اتخذنا من هذه الثقافة موقفا محددا، نراها قد تحركت إلى مواقع جديدة، بل إن الأهم والأخطر من ذلك أن سرعة تحركها أعظم بكثير من قدرتنا على ملاحقتها، وأن المسافة تزداد اتساعا".[٣١]

عبر هذا الاستشهاد النصى يتبين لنا أنه قد انتقل فى تحليلاته لظواهر الاتصال الثقافى إلى نقطة مغايرة لتلك التى تحرك عليها سابقا. فالفارق قاطع بين أن تتصل الثقافة العربية بتراث وبين أن تلتقى بواقع حى متحرك ومتنام بل ومتحول عبر تطورات علمية ومعرفية واجتماعية متلاحقة.

الاتصال الأول تكون خارج تاريخية النتاجات المعرفية وتفاعل مرتبطا بأنساقها الفلسفية والمنطقية، بينما الاتصال الثانى تكون فى غمار الصدامات والهيمنة وعلاقات التبعية والمركز والأطراف وتاريخية التكون الاجتماعى والثقافى الغربى، المرحلتان متغايرتان كليا والفواصل جذرية بين تراث قابل للتفاعل وبين واقع ضاغط وساع إلى الاحتواء.

ولكن ما يهم الآن مع هذا التحليل المجمل للفارق بين المرحلتين كما استجلاه فؤاد زكريا متجاوزا تحليله السابق الذى صاغه مقتصرا على رصد التشابهات الجزئية بين أشكال التفاعل وتصويرها فى صور خطية ذاهبة وراجعة بين المراحل

والثقافات، ما يهم هنا هو توضيح حركته الفكرية الهادفة إلى تجاوز منطق الثنائيات المتضادة (شرق - غرب/ تقدم - تخلف) والاختيارات الحدية بين تراث يمكن ابتعاثه نقيا ومجتليا خارج شوائب التاريخ وغباره، وبين تحديث غربى يتجاهل خصوصيات التكون الاجتماعى والثقافى للجماعات القومية. ولعل ذلك ما جعل فؤاد زكريا يشير فى واحدة من التماعاته الفكرية إلى صور اغترابية عاكسة لحركة الثقافة العربية التى يمكن أن ينشأ عنها اغترابان متضادان، ولكنهما يرتبطان بسمة يرى أنها سوف تزداد وضوحا وظهورا فى المستقبل، ويعنى بها (تضييق المكان وتوسيع الزمان) مما يمكن أن يكون الاغتراب الثقافى عن الماضى، وأيضا، الاغتراب عن الحداثة.

المراجع:

١ - فؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربى، كتاب العربى، الكويت، ١٩٨٧، ص٤٢.

٢- فؤاد زكريا: هربرت ماركيوز، كراسات الفكر المعاصر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٣.

٣- فؤاد زكريا: أزمة العقل فى القرن العشرين، ضمن "آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٦.

٤- فؤاد زكريا: التفكير العلمى، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨، ص ٦١.

٥- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٦٢.

٦- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص٧١.

٧- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص٩٣، ٩٤، ٩٥.

٨- جورج طرابيشى: نقد نقد العقل العربى (نظرية العقل)، دار الساقى، بيروت، ١٩٩٦، ص ٢٦١، ٢٦٢.

٩- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ص١٠٣.

١٠- عبد الرحمن بدوى: مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ص١٧١.

١١- فؤاد زكريا: أزمة العقل فى القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص١٧.

١٢- جورج طرابيشى: نقد نقد العقل العربى (نظرية العقل)، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٠.

١٣- فؤاد زكريا: اسبينوزا، دار التنوير-بيروت، ١٩٨٣، ص٦٠، ٦١

١٤- فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الأداب، جامعة الكويت، ص١١.

١٥- يري" لالاند": أن العقل هو ملكة رد الأشياء إلى الوحدة، والعقل يستبق التجربة ويفهمها، والعقل إما مكون وإما متكون العقل المكون فعال لكنه لا يقبل الادراك فى حالة خاصة مثل النور بدون ظل، والعقل المتكون متغير ويمكن أن يعبر عنه بصيغ لأنه اتخذ مكانه فى مادته، ويتكون من (١) حقائق مكتسبة، ومقولات وتصورات كرسها الاستعمال وقيم مقبولة بالاشتراك (٢) قواعد فكر (٣) قواعد سلوك، ومن غير شك قواعد للحكم الجمالى. والعقل المتكون يضع نفسه فى خدمة الغايات الفردية، أما العقل المكون فيقف حائلا دون هذا. راجـع: عبد الرحمن بدوى: موسوعة الفلسفة (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٤٦، ٣٤٧ . و(مدخل جديد إلى الفلسفة)، مرجع سبق ذكره، ص١٥٤، ١٥٥، أندريه لالاند: العقل والمعايير، ترجمة نظمى لوقا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ١٢، ١٣ مع ملاحظة أن ترجمة نظمى لوقا هى العقل المنشأ والعقل المنشئ. جورج طرابيشى: نقد نقد العقل العربى (نظرية العقل)، مع ملاحظة أن جورج طرابيشى يعرض للمصطلحين فى سياق نقده لفهم عابد الجابرى واستخدامه لهما.

١٦- فؤاد زكريا: نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان، مكتبه النهضة المصرية، القاهرة، ص٣٩.

١٧- أنطون المقدس: العلاقات بين الحضارتين العربية والأوربية، "وقائع ندرة همبورج"، الدار التونسية للنشر، تونس، ص٨٨، ٨٩.

١٨- فؤاد زكريا: نحن والغرب، بحث مقدم فى مؤتمر مئوية مجلة الهلال الأولى.

١٩- حسن حنفى: الموقف من الغرب، الماضى والحاضر والمستقبل، بحث مقدم فى مؤتمر مئوية الهلال.

٢٠- غالى شكرى: أقنعة الإرهاب "البحث عن علمانية جديدة"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٤٩.

٢١- ليلى عنان: الحملة الفرنسية بين الأسطورة والحقيقة، دار الهلال، القاهرة، ص٢٠.

٢٢- محمد عمارة: تيارات اليقظة الإسلامية الحديثة، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٨.

٢٣- مصطفى التواتي: أثر الحملة الفرنسية فى فكر النهضة، دار محمد على الحامى، تونس، ص٦٥.

٢٤- غالى شكرى: مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦.

٢٥- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٥١.

٢٦- فيصل دراج: الثقافة والطبقات الاجتماعية، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مارس ١٩٩٠، ص١١.

٢٧- محمد جابر الانصارى: تحولات الفكر والسياسة فى المشرق العربى، عالم المعرفة، نوفمبر ١٩٨٠، ص١٠.

٢٨- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٩١.

٢٩- فؤاد زكريا: نحن وثقافة الغرب ضمن "آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، مرجع سبق ذكره، ص ٣٣، ٣٤.

٣٠- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٣٥.

٣١- فؤاد زكريا: دفاع عن الثقافة العالمية ضمن "آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، المرجع السابق، ص٤٠.

فؤاد زكريا والعلاقة بين العلمانية ونقد الأصولية الدينية

طلعت رضوان(*)

كتب د. فؤاد زكريا أن العلمانية من الممكن أن تُكتب بدون ألف نسبة إلى العلم بمراعاة ((زاوية المضمون وليس من زاوية الالتباس اللغوى)) ثم أكد على أن الربط بين المصطلح ومعنى (العالم) أدق لأن الترجمة الصحيحة للكلمة هى (الزمانية) لأنها ((ترتبط فى اللغات الأجنبية، بالأمور الزمانية، أى بما يحدث فى هذا العالم وعلى هذه الأرض، مقابل الروحانية التى تتعلق أساسا بالعالم الآخر)) (العلمانية ضرورة فكرية- مجلة قضايا فكرية- أكتوبر ١٩٨٥).

لعلّ هذا التعريف الذى كتبه د. فؤاد زكريا للعلمانية، أن يكون مدخلا للتعرف على مشروعه الفكرى، من خلال قراءة كتبه التى ربط فيها بين سبب تقدم بعض الشعوب، وتخلف البعض الآخر. الأولى تأخذ بالمنهج العلمى وتتأسس على (علمانية) مؤسسات الدولة والفصل بين المؤسسات الدينية وباقى مؤسسات الدولة. والثانية تعتمد المرجعية الدينية أساسا لكل ما يتعلق بشئون الحياة، فكانت النتيجة تحرر الشعوب الأولى من كل معوّقات النهضة والتنمية والفوز بكل الحريات الفردية والاجتماعية والسياسية، وعلى العكس ظلت الشعوب الثانية مقيّدة بسلاسل التخلف لأنها لم تتحرر من قيود الماضى، حيث ترى ضرورة تطبيق ميراثه على الحاضر.

فى معظم إنتاجه الفكرى نجد هذا الربط بين سر التقدم وسبب التخلف، ولعلّ نظرة سريعة إلى عناوين دراساته أن توضح ذلك: (سبينوزا ونظرية المعرفة)، (الإنسان والحضارة)، (مشكلات الفكر والثقافة)، (خطاب إلى العقل العربى) أو حتى وهو يؤرخ لحياة وفلسفة الفيلسوف هربرت ماركيوز، فكتب فى بداية كتابه عنه أن موقف ماركيوز من الفلسفة تسير فى اتجاهين متكاملين: ((أولهما الاتجاه إلى كشف الأساس العينى- المستمد من تجربة المجتمع الفعلية- للمعانى والأفكار الرئيسية التى تحكمت فى مسار الفكر الفلسفى. وثانيهما هو الاتجاه المقابل الذى لا يكتفى، فى تحليله لأية حركة اجتماعية، بالوصف المباشر، بل يمضى فى التحليل حتى يكتشف لها أسسا فلسفية عميقة)) ولأن ماركيوز تأثر ببعض أفكار ماركس الفلسفية لذلك أضاف د. فؤاد زكريا ((ولا جدال فى أن التشابه واضح بين نظرة ماركيوز الديناميكية العملية إلى الفلسفة، وبين رأى ماركس القائل إن على الفلسفة ألاّ تكتفى بفهم العالم، بل ينبغى أن تعمل على تغييره)) (هربرت ماركيوز- دار الفكر المعاصر ١٩٧٨ من ص١٣- ١٦).

ويذهب ظنى إلى أن من يريد التعرف على المشروع الفكرى للمفكر الكبير د. فؤاد زكريا، عليه أن يقرأ كتابه (التفكير العلمى) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ونظرا لأهمية هذا الكتاب، فقد نفدت طبعته الأولى والثانية ثم

(*) باحث مصرى.

صدرت الطبعة الثالثة ١٩٨٨. فى مستهل هذا الكتاب يُقدّم تعريفا لأهم سمات التفكير العلمى، منها التراكمية، ويضرب مثالا بفيزياء نيوتن التى دام الاعتقاد بصحتها وأنها تُعبرعن حقيقة مطلقة ما يقرب من قرنين. حتى جاءت فيزياء أينشتين فابتلعت فيزياء نيوتن وتجاوزتها وأثبتت أن ما كان يُعد حقيقة مطلقة ليس فى الواقع إلاّ حقيقة نسبية. ينطلق د. زكريا من هذا المثال لمناقشة العقلية العربية التى تتهم العقل الإنسانى -وبالتالى العلم- بالقصور فكتب ((هذه السمة التراكمية التى يتسم بها العلم هى التى تقدّم إلينا مفتاحا للرد على انتقاد يشيع توجيهه فى بلادنا الشرقية على وجه الخصوص إلى العلم، وهو الانتقاد الذى يستغل تطورالعلم لكى يتهم المعرفة العلمية والعقل العلمى بالنقصان. فمن الشائع أن يحمل أصحاب العقلية الرجعية على العلم لأنه متغير ولأن حقائقه محدودة ولأنه يعجزعن تفسير ظواهر كثيرة. وهم بذلك يفتحون الباب أمام أنواع أخرى من التفسير الخارجة عن نطاق العلم أو المعادية له. وواقع الأمرأن هذا ليس اتهاما للعلم على الإطلاق. فإذا قلت إن العلم متغير، كنت بذلك تُعبر بالفعل عن سمة أساسية من سماته. وإذا اعتبرت هذا التغير علامة نقص فإنك تخطئ، إذْ تفترض أن العلم الكامل لابد أن يكون ثابتا، مع أن ثبات العلم فى أية لحظة واعتقاده أنه وصل إلى حد الاكتمال، لا يعنى إلا نهايته وموته. ومن ثم فإن الثبات فى هذا المجال هو الذى ينبغى أن يُعد علامة نقص)) (من ص ١٧- ٢٢). وفى فصل آخر يناقش هذه القضية من منظور جديد، فكتب عن أعداء التفكير العلمى الذين يبدءون من مقدمة صحيحة، ثم يستنتجون منها نتيجة باطلة. أما المقدمة الصحيحة فهى أن العقل مازال عاجزا عن كشف كثير من أسرار الكون. وأن هناك مشكلات كثيرة يعجز العقل عن حلها. وأما النتيجة الباطلة فهى أن العقل بطبيعته عاجز وأنه سيظل إلى الأبد قوة محدودة قاصرة ومن ثم فلابد من الاعتماد على قوة أخرى غيره. وهذا أسلوب مخادع لأن أصحاب هذه الحجة الباطلة ينكرون تماما دور التاريخ. فلو قارنّا حالة المعرفة البشرية منذ ٥٠٠ سنة مثلا بما عليه الآن، لاتضح لنا أن العقل حقق إنجازات رائعة. ولو قارنّا نمط الحياة البشرية منذ ١٠٠ سنة فقط لتبيّن لنا أن العقل (الإنسانى) غيّر وجه حياتنا تغييرا تاما (ص٩٧). وفى فصل آخر كتب عن تطور العقل الإنسانى فى مجالات التطبيق العملى للنظريات العلمية، فكتب ((أجرى بعض العلماء مقارنة بين الفترات الزمنية التى كان يستغرقها الوصول من الكشف العلمى النظرى إلى التطبيق فى ميدان الإنتاج، منذ عصر الثورة الصناعية حتى اليوم، فتبين لهم ما يلى: احتاج الإنسان إلى ١١٢ سنة (أى من ١٧٢٧- ١٨٣٩) لتطبيق المبدأ النظرى الذى يُبنى عليه التصوير الفوتوغرافى. وإلى ٥٦ سنة (من ١٨٢٠- ١٨٧٦) لكى يتوصل من النظريات العلمية الخالصة إلى اختراع التليفون، وإلى ٣٥ سنة (من ١٨٦٧- ١٩٠٢) لظهور الاتصال اللاسلكى، وإلى ١٥ سنة (من ١٩٢٥- ١٩٤٠) للرادار، وإلى ١٢ سنة (من ١٩٢٢ – ١٩٣٤) للتليفزيون، وست سنوات (من ١٩٣٩- ١٩٤٥) للقنبلة الذرية، وخمس سنوات (١٩٤٨ – ١٩٥٣) للترانزستور، وثلاث سنوات (١٩٥٩- ١٩٦١) (الصحيح سنتين) لإنتاج الدوائر المتكاملة)) (ص ١٨٤، ١٨٥)، ورغم أن الدراسة المقارنة عن التطور المتسارع فى إنتاج تكنولوجيا قائمة على علوم نظرية توقفت عند عام ١٩٦١، فإن د. زكريا يضرب مثالا بإنجاز علمى يرد به على أصحاب المرجعية الدينية الذين يُردّدون مقولة عجز العقل الإنسانى، ألا وهو اختراع العقول الإلكترونية بفضل العالم نوبرت فينر الذى كانت أبحاثه هى الأساس الأول فى هذا المجال عندما أسس لعلم جديد هو (السيبرنطيقا) هذه العقول الإلكترونية تقوم بعمليات حسابية وذهنية يعجز العقل البشرى عن الإتيان بمثلها، كما هو الحال فى الحسابات المتعلقة بتوجيه سفينة فضائية إلى كوكب بعيد، يكون فى استطاعة العقل الإلكترونى أن يحسب بسهولة اتجاه المسار الصحيح من خلال عمل حساب مجموعة من العوامل شديدة التعقيد، مثل سرعة السفينة وسرعة دوران الأرض والجاذبية وحركة الكوكب وجاذبيته إلى آخر تلك العوامل التى يستحيل على العقل البشرى أن يجمعها فى عملية حسابية واحدة. وإذن فإن العقل البشرى ((اخترع العقل الإلكترونى نتيجة لبلوغه مستوى عاليا من التقدم، والعقل الإلكترونى يعود فيساعد العقل البشرى على إحراز المزيد من التقدم، وهذا التقدم الجديد يؤدى إلى تطوير العقول الإلكترونية بحيث تؤدى

وظائف أوسع وأعقد. وهكذا تستمر الحركة الحلزونية في صعودها، فاتحة بذلك آفاقا لم تكن البشرية تحلم بها فى وقت من الأوقات)) (من ص ٢٠٤- ٢٠٧). إن ما ذكره د. زكريا وهو يؤلف كتابه فى سبعينيات القرن العشرين، تأكد بصورة أعمق فى بداية الألفية الثالثة، إذْ تمكن فريق من العلماء اليابانيين من تصميم جهاز كمبيوتر غاية فى التعقيد هدفه محاكاة ما يحدث على الكرة الأرضية بالكامل من ظواهر طبيعية مختلفة فى وقت واحد كالأمطار والرياح وإتجاهات السحب الخ، ويستطيع هذا العقل الإلكترونى إجراء ٣٥ تريليون عملية حسابية فى الثانية (صحيفة الأهرام - ٢٠٠٣/٥/٦ صفحة لغة العصر)، وفى هذا الإطار يرد د. زكريا على بعض الكتاب الذين يتباهون بالدور الذى قام به (العلم العربى) فى العصور الوسطى، فكتب ((ويصل هذا الحرص إلى حد تأكيد ريادة كثير من العلماء العرب فى ميادين علمية غير قليلة. وربما بالغ البعض فأكدوا أن أصول عدد من النظريات المعاصرة، كنظرية النسبية مثلا، موجودة لدى العرب فى العصور الوسطى. وهو تأكيد واضح البطلان، لأن ظهور نظرية كهذه يحتاج إلى تطور معين فى العلم، ولا يمكن تفسيره إلاّ فى ضوء ظروف عصر معين (فى حين) كان العصر الذى ظهر فيه العلم العربى مختلفا عنه كل الاختلاف)) (ص ٣٢٩،٣٣٠).

أسطورة المعجزة اليونانية

فى الوقت الذى يُردّد فيه البعض إدعاءات بعض الأوروبيين من أن اليونان هى أصل الحضارة الإنسانية وأنها مهد العلوم والفلسفة الخ فإن المفكر الكبيرد. فؤاد زكريا امتلك شجاعة الرد على هذا الادعاء كما فعل بعض المثقفين المصريين الذين امتلكوا الشجاعة بجانب المنهج العلمى وفنّدوا هذا الادعاء مثل الشاعر حسن طلب فى رسالته التى نال عنها درجة الدكتوراه وطبعها فى كتاب بعنوان (أصل الفلسفة: حول نشأة الفلسفة فى مصر القديمة وتهافت نظرية المعجزة اليونانية) الصادر عن دارعين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية- ط ١ عام ٢٠٠٣، ومثل المترجم والمفكر الكبير شوقى جلال الذى ترجم كتاب (التراث المسروق- تأليف جورج جيمس- الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة ط١ عام ٩٦ وط ٢ عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٨)، كما أنه صاحب الفضل فى اقتراح ترجمة الكتاب الموسوعى (أثينة إفريقية سوداء) لمؤلفه مارتن برنال. ولم يكتف أ. شوقى جلال بذلك وإنما أصدر كتابه المهم (الحضارة المصرية: صراع الأسطورة والتاريخ) الصادر عن دارالمعارف المصرية عام ٩٦، عن خرافة المعجزة اليونانية يرى د. فؤاد زكريا أنها صورة لا تخلو من التحيز الحضارى مثل القول بأن بناء الأهرام لم يُكسب المصريين قاعدة علمية نظرية، فكتب إن القول ((بأن هناك شعبا لم يعرف طوال تاريخه إلاّ تطبيقات وخبرات عملية، وشعبا آخر توصل لأول وهلة ومن تلقاء ذاته إلى الأسس النظرية للعلم، فإنه زعم يتنافى مع التجارب الفعلية للبشرية فضلا عن تناقضه مع المنطق السليم))، كما أشار إلى الدراسات الأوروبية التى أكدت على أن الكلام عن (معجزة يونانية) ليس من العلم فى شىء.
كما أن أفلاطون شهد بفضل الحضارة المصرية على العلم والفكر اليونانى وأكد أن اليونانيين إنما هم أطفال بالقياس إلى الحضارة المصرية. بالإضافة إلى إقامة عدد كبير من الفلاسفة اليونانيين فى مصر وتعلمهم أصول الفلسفة من الكهنة المصريين. كما أنه من الصعب أن يتصور المرء أن أولئك العباقرة الذين بنوا الأهرام بتلك الدقة **المذهلة فى** الحساب، بحيث لم يُخطّئوا إلاّ بمقدار بوصة واحدة فى محيط قاعدة الهرم الأكبر البالغ ٣/٤ ، ٧٥٥ قدما **والذين** ابتدعوا فن الضرب والقسمة، لا يستحقون اسم (العلماء)، ومن الظلم أن نأبى اسم (العلم) على تلك المعلومات الفلكية الرائعة التى توصل إليها هؤلاء (المصريون) القدماء. وعلى الكشوف الرياضية المهمة التى كانت ضرورية من أجل إجراء الحسابات الفلكية، وغيرها من الأغراض. ومن قصر النظر أن نتصور أن تلك المعلومات الكيمائية العظيمة التى أتاحت للمصريين القدماء أن يصبغوا أنسجة ملابسهم وحوائط مبانيهم بألوان مايزال بعضها زاهيا حتى اليوم، أو التى مكنتهم من تحنيط جثث ظلت

سليمة لمدة تقرب من أربعة آلاف عام، لا تستحق اسم (العلم التجريبى)، وقل مثل هذا عن مجالات كثيرة، لابد أن هذه الحضارة (المصرية) قد جمعت فيها بين الخبرة العملية والمعلومات النظرية، كالطب وصناعة العقاقير والهيدروليكا (الرى والسدود والخزانات) الخ وإذن فلم تكن نشأة العلم يونانية خالصة. لم يبدأ اليونانيون فى استكشاف ميادين العلم من فراغ كامل، بل إن الأرض كانت ممهدة لهم فى بلاد الشرق التى كانت تجمعهم بها صلات تجارية وحربية وثقافية)) (من ص ١٢٥- ١٣٤).

الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل

ولد د. فؤاد زكريا فى بورسعيد – ديسمبر١٩٢٧ ورغم أنه عمل أستاذا ورئيسا لقسم الفلسفة بجامعة عين شمس حتى عام ١٩٧٤، ورغم عمله مستشارا لشئون الثقافة والعلوم الإنسانية فى اللجنة الوطنية لليونسكو، فإنه يرى أن المفكر إن لم يكن عقله ووجدانه مع نبض واقعه ومتابعة المتغيرات فى مجتمعه، لا تساوى كتاباته شيئا، لأنها لا تدخل فى جدل مع هذه المتغيرات، ولا تثير العقل والخيال لمقاومة الأفكار التى يريد أصحابها أن تستدير عقارب الزمن إلى الخلف، فيفرضون على شعوبهم التخلف. وعندما شاعت فى السبعينيات من القرن العشرين مقولة (الصحوة الإسلامية) التى تبنّتها الجماعات الإسلامية فى مصر، كان المفكر الكبير د. فؤاد زكريا من بين أصحاب الضمائر الحية والعقول الحرة (وعددهم قليل) الذين تصدوا لهذه الظاهرة. ولكنه لم يكتف بكتابة دراسة صغيرة تصلح كمقال، وإنما أفرد لها كتابا بعنوان (الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل- دار الفكر المعاصر- ط ٢ عام ١٩٨٧)، فى بداية الكتاب يرصد الحقيقة التى يتعمد كثيرون تجاهلها وهى أن أمريكا هى أكثر المهتمين بظاهرة (الصحوة الإسلامية) والسبب ((لأن أمريكا هى راعية الاستراتيجية الغربية بأكملها، والحارس الذى يسهر على أمن وسلامة النظام الرأسمالى فى العالم. هذا فضلا عن مصالح أمريكا الخاصة، ممثلة فى شركات البترول بوجه خاص. وهكذا بدأت موجة عارمة من الاهتمام بالإسلام، تبدو أكاديمية فى ظاهرها، ولكن كل دراساتها موجهة إلى معرفة ما يدور فى عقول سكان هذه المنطقة حتى لا تحدث مفاجأة فى المستقبل. وكل من يعرف شيئا عن الجو العلمى الحالى فى الجامعات ومعاهد الأبحاث الأمريكية، يعلم جيدا أن الأبحاث المتعلقة بالإسلام، حتى فى أدق تفاصيله وأكثر جوانبه خفاءً، لها فرصة هائلة فى الحصول على التمويل السخى وعلى كل ما يلزم القائمين من تيسيرات. وقد أثمر ذلك بالفعل مشاريع بحث تفصيلية عديدة، يشارك فى الكثير منها- للأسف- باحثون عرب أو عرب أمريكيون، مع أنهم يعلمون حق العلم أن أبحاثهم سوف تصب نتائجها قطعا بعد تحليلها وتنظيمها، فى ملفات الشرق الأوسط على مكاتب صناع القرار السياسى من الأمريكيين. كما أن (الصحوة الإسلامية) تُقدّم أيديولوجية بديلة عن الشيوعية أو الاشتراكية التى كانت تتبناها معظم الحركات المضادة للامبريالية الغربية)) (ص ١٣).

ويرى المفكر الكبيرأن تعدد فرق الجماعات الإسلامية إنما ((يُعبرعن رغبة فى البحث عن مخرج، لمن لا مخرج لهم. إن الطرق جميعها مسدودة أمام المجتمعات الإسلامية، والقهر هو الوسيلة الوحيدة لضمان بقاء الأنظمة القائمة. وأهم ما يترتب على القهر هو تلطيخ سمعة البدائل الأخرى: كالليبرالية وحكم الأحزاب واليسار والاتجاه الديمقراطى بكافة أشكاله. فهذه البدائل تتعرض للنقد والتجريح ليل نهار، دون أن تكون قادرة على الرد أو على الدفاع عن نفسها. وفى ظل فقدان العدالة الاجتماعية وضياع الرشد الاقتصادى وضلال التوجه السياسى الخ ما الذى يتبقى أمام الإنسان- خاصة إذا كان شابا- إلاّ أن يُعلن كفره بكافة الأنظمة الدنيوية والبشرية من خلال تأكيد إيمانه بالنظام الإلهى؟.. وهكذا يقترن الانتشار الكمى الهائل بخواء وهزال فى المضمون. وتصبح اليقظة التى لا تقاس إلاّ بالعدد والمقدار غفوة فكرية وتغدو الصحوة كبوة عقلية. ويظل أعداؤنا- رغم هذا كله- يهتفون: احذروا الصحوة الإسلامية. ولكن لسان حالهم يقول: مرحبا بها مادامت لا تُهدد شيئا من مصالحنا ولا من مصالح حلفائنا الممسكين بدفة الأمور فى العالم الإسلامى)) (ص ٣٥) ولأن

د. زكريا يعى خصائص شعبه المصرى ومفردات وجدانه المكتسبة عن ثقافته القومية، فإنه يرى أن شعارات الجماعات الإسلامية لم تخدع الأميين المصريين لأن ((أمثلتنا ونكتنا (جمع نكتة وهى صحيحة لغويا) الشعبية حافلة بالسخرية من أولئك الذين يؤدون فروض الصلاة والصوم والحج ولكنهم يغتالون أموال الناس أويغشونهم. ومعنى ذلك أن القيمة الحقيقية للشعائر إنما تكمن فى تلك القوة المعنوية التى تُمكن الإنسان من مواجهة الظلم والطغيان. والسعى إلى أداء عمل نافع للمجتمع. أما التركيز على شكلية الشعائر دون اكتراث بما تؤدى إليه من مضمون، فهو فى حقيقته تستر على المظالم ومساندة للاستبداد)) (ص ٢١).

فى نقده للجماعات الإسلامية التى ترى الجمع بين الدين والدنيا ومن ثم بين العقيدة والسياسة، على مبدأ صلاحية النص الدينى لكل زمان ومكان، كتب د. زكريا أن هذا المبدأ يولد تناقضا أساسيا عند تطبيقه، لأن (الدنيا) بطبيعتها متغيرة وأحوال المجتمع والإنسان والسياسة لا تكف عن التطور. وهذه فى نظر أى إنسان لديه الحد الأدنى من الثقافة العصرية بديهية لا تناقش. فكيف يمكن التوفيق بين مبدأ سريان النص على كل زمان ومكان ومبدأ (الإسلام دين ودنيا) إذا كانت (الدنيا) لا تكف عن التغير؟ والتغير معناه أن ما يصلح لها فى زمان معين ومكان معين، قد لا يصلح فى زمان ومكان آخرين؟ وإذا كان النص إلهيا مقدسا فإن من يُطبقه ويُفسّره إنسان يتصف بكل جوانب الضعف البشرية. وأخطر ما فى الأمر أن الإنسان الذى يتصدى لهذا التفسير والتطبيق، سواء أكان رجل دين يشغل منصبا كبيرا، أم كان حاكما تستند سلطته إلى أساس دينى، يضفى على نفسه قدرا (يزيد أو ينقص) من تلك القداسة التى تتسم بها النصوص الدينية. ويُقدّم أوامره أو فتاويه بوصفها تعبيرا عن رأى الدين ذاته، لا عن فهمه للدين، ويصف معارضيه بأنهم أعداء الدين، وليس لأنهم أعداء طريقته الخاصة فى تفسير الدين))، ونظرا لأن الأصوليين يُعطون لأنفسهم قداسة تساوى قداسة النص الدينى، فإنهم يُغلقون عقولهم ويرفضون الحقيقة التى تنص على أن ((الحكم تجربة بشرية، قد تصيب وقد تخطئ. وحين نعترف منذ البداية بهذا المبدأ، يصبح إمكان تصحيح هذه التجربة قائما على الدوام. ولكن الحكم الذى يرتكز على السلطة الدينية- والذى هو على الدوام حكم بشرى- يعطى نفسه سلطة تفوق سلطة البشر- لا يصحح خطأه بسهولة وربما أضفى على نفسه نوعا من العصمة تمنعه من الاعتراف بأى خطأ (وبالتالى) فإن أعظم مزايا الديمقراطية- بوصفها تجربة بشرية فى الحكم- تكمن فى نفس تلك الصفة التى يعيبها عليها خصومها من أنصار الحكم المرتكز على سلطة الدين. فالبشر حقا كائنات تتسم بالضعف، غير أن الديمقراطية هى التى تتيح للبشر فرصة التعلم من أخطائهم وتصويبها بالتدريج. وإذا كان جوهر الإيمان الطاعة، وإذا كان الحاكم بشرا كسائر الناس، فإن أعظم صفة يستطيع أن يبثها فى المحكومين هى أن يناقشوه ويعارضوه. أما صفة (الطاعة) فهى أسوأ علاقة يمكن أن تربط محكوما بحاكم. وكل الكوارث التى لحقت بالعالم الإسلامى عامة والعالم العربى خاصة، على يد الحكومات العسكرية أو (ثورات الضباط) إنما ترجع إلى أن العسكريين يقيمون فى ميدان السياسة علاقات مع المحكومين توازى علاقات الضابط بالجندى. وأخشى أن أقول إن الدعوة إلى الحكومة الدينية هو الوجه الآخر لهذا النمط من الحكم. فكلا النوعين حكم سلطوى، لا يرتكز على العقل والإقناع والنقد. وكل ما فى الأمر أن الحكم العسكرى يرتكز على سلطة القوة والبندقية، والحكم الدينى يرتكز على سلطة الإيمان والمنبر. وإذا كانت أقطار عربية خضعت كثيرا لحكم النسر، فإن حكم النسر هذا هو خير تمهيد لحكم العمامة لأنه عوّد الناس طويلا على الطاعة وأفقدهم ملكات النقد والاعتراض (من ص ٣٠- ٣٣، ١٦٧).

أوروبا وكيف انتصرالنورعلى الظلام

الحقيقة التى يتعمد كثيرون تجاهلها، تتلخص فى سؤال واحد: إذا كانت الشعوب الأوروبية عاشت أسوأ فترات حياتها لعدة قرون بسبب سيطرة المؤسسات الدينية على كل ما يخص شئون البشر، فكيف انتهت هذه الفترة مكللة

بانتصار النور وفلسفة التنوير على الظلم والظلام؟ يخصص د. زكريا فصلا مهما لمناقشة هذا السؤال، ويرى- مثل غيره من المفكرين العلمانيين- أن أوروبا لم تستطع أن تُحقق نهضتها الفكرية والعلمية والفنية الرائعة فى العصر الحديث إلاّ بعد صراع مرير مع الكنيسة. وكان كل كشف جديد وكل تقدم للروح البشرية فى أى ميدان من ميادينها الواسعة، يتحقق بعد مقاومة عنيفة من الأوساط الدينية وبعد محاولات تبذلها هذه الأوساط للحفاظ على التخلف السائد. وفى هذا الصراع سقط شهداء كثيرون أشهرهم جوردانو برونو الذى أحرق حيا فى مطلع القرن السابع عشر لأنه كان يؤمن بدوران الأرض حول الشمس ويدعو إلى ذلك علنا. وظلت مقاومة الكنيسة للفكر التنويرى حتى القرن التاسع عشر.
ولكن الأمر المؤكد هو أن الكنيسة بدأت تنتقل إلى موقف الدفاع منذ عصرالتنوير، أى فى القرن الثامن عشر، على حين أنها كانت فى القرنين السابقين تهاجم بشدة وبلا رحمة دفاعا عن مصالحها التى كان معظمها دنيويا خالصا، وإن كانت المبررات التى كانت تقدمها على السطح الظاهرى ذات طابع روحى. وفى هذا الفصل امتلك د. زكريا شجاعة الاختلاف مع الكتاب المصريين والعرب الذين يزعمون أنهم مع العقل والتنوير، ومع ذلك يتعمدون الإشادة بمارتن لوثر وإصلاحاته الدينية، ولكنهم يصمتون تماما عن جرائمه ضد ثورة الفلاحين عام ١٦٢٦ بزعامة (توماس مونتسر) للمطالبة بأدنى الحقوق الإنسانية للفلاحين فى عصر بلغ الإقطاع فيه أقصى درجات استبداده. هذا (المصلح الدينى) مارتن لوثر وقف إلى جانب المصالح القائمة التى تحرص الكنيسة على بقائها لاستنزاف عرق الفلاحين، ودعا الأمراء إلى سحق الفلاحين بلا رحمة. وكان هذا ما حدث بالفعل فى مذبحة من أشهر المذابح فى التاريخ الأوروبى الحديث (ص ٢٠٣، ٢٠٤) ولمزيد من التفاصيل عن جرائم مارتن لوثر وجون كالفن باعتبارهما أهم قطبين فى مذهب البروتستانتية انظر كتاب د. إمام عبدالفتاح إمام المعنون: "الطاغية- دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسى- سلسلة عالم المعرفة الكويتية- رقم ١٨٣ مارس ١٩٩٤- من ص ١٦٩- ١٧٨)، وعن استغلال الدين وتوظيفه لصالح السياسة .رصد د. زكريا بعض وقائع التاريخ مثل أنه باسم الدين تعاون رجال الدين فى إيران مع أمريكا لإسقاط تجربة د. مصدق، وباسم الدين انقلب رجال الدين على نظام سوكارنو الذى كان مخلصا فى إيمانه وارتكبت فى إندونيسيا مذبحة من أفظع مذابح التاريخ قتل فيها كل من كان له اتجاه تحررى وطنى على أساس أنه شيوعى. وباسم الدين حورب نظام سلفادور اللندى الوطنى وحلت محله دكتاتورية بلغ جبروتها وإرهابها حدا جعل أولئك الذين أقاموها يخجلون من انتسابهم إليها ويتبرءون منها ظاهريا حتى لا يفتضحوا أمام العالم المتحضر. وباسم الدين قتل مجيب الرحمن وأفراد أسرته بطريقة فيها من الخسة والجبن ما يثير الاشمئزاز دون تمييز بين رجال ونساء وأطفال (ص ٢٠٨)، لذلك ركز د. فؤاد زكريا على حقيقة ((ألوهية التشريع وبشرية القائمين بفهمه وتطبيقه))، وإذا كانت الشريعة الإسلامية مطبقة فى السعودية وإيران الخ فمن أين أتى الاختلاف بين هذه النماذج إن لم يكن من البشر؟ وهكذا فإن النصوص لا يمكن أن تحكم مجتمعاتنا بنفسها، وإنما هى تحكم من خلال بشر، فيهم كل العيوب والتقلبات التى ينسبها الفكر الدينى إلى ما هو (علمانى)، وإذن فالعلمانية لا مفر منها، سواء أردنا أم لم نرد حتى فى صميم الحكم المرتكز على المصدر الدينى (من ص ١٧٤- ١٧٦).

"هيكل" فى الثقافة السائدة

رفض د. فؤاد زكريا أن يكون نسخة كربونية من الثقافة السائدة التى تسبح بحمد الناصرية التى أجهضت المشروع الليبرالى الذى تبنّاه المثقفون المصريون قبل يوليو ٥٢، وإذا كان الناصريون وصفوا محمد حسنين هيكل- ولايزالون- بالكاتب الكبير، فإن بعض الكتاب امتلكوا شجاعة الاختلاف مع هذا التمجيد، مثل الكاتب محمد جلال كشك فى كتابيه (ثورة يوليو الأمريكية)، (كلمتى للمغفلين)، أما د. زكريا فقد أصدر كتابه المهم (كم عمر الغضب: هيكل وأزمة العقل العربى) الصادر عن مطبوعات القاهرة- ط ٢ عام ١٩٨٤، أورد فيه بالتحليل الدقيق- حجم التضليل والتناقضات التى وقع

فيها هيكل، والعلاقة بين هيكل والإدارة الأمريكية، وبالتدليل من كتابات هيكل، وبذلك يكون د. زكريا قد أسهم فى إثراء الواقع الثقافى، بنقد أكبر رمز فى مؤسسة الناصرية الفاشستية.

جائزة المبدع انتصار العقل

لم أندهش لأن د. فؤاد زكريا لم يحصل على جائزة مبارك، وحصل عليها من هم أقل منه بكثير فى مجال العلوم الإنسانية. ولا أعرف إذا كانت جهة ما رشحته ورُفض ترشيحه، أم أنه لم يحدث ترشيح من أصله. وفى كل الأحوال النتيجة واحدة، تجاهل اسم هذا المفكر الكبير، مثلما تم تجاهل اسم شهيد الفكر المرحوم فرج فودة، واسم كل من تعرّض لمحاولات الاغتيال ومصادرة كتبهم أمثال المرحوم المفكر الكبير خليل عبدالكريم والمستشار محمد سعيد العشماوى. وهكذا كان مصير المفكر الكبير د. فؤاد زكريا الذى وهب قلمه لترسيخ قواعد دولة الحداثة العصرية، وامتلك شجاعة نقد الأصولية الإسلامية التى تحتفظ لنفسها بحق الاستمتاع بمنجزات التكنولوجيا التى أنتجها الأوروبيون (الكفار) وفى نفس الوقت (تجاهد) لفرض قيم البداوة على المجتمع المصرى العصرى. كما امتلك شجاعة إعلاء شأن العقل والعلوم ودور الفلسفة فى ترسيخ عصر التنوير. وشجاعة الإقرار بأنه لا مفر من العلمانية. والأهم من ذلك أنه رفض أن يكون مختوما بختم الثقافة السائدة ورفض أن يقف فى طابورها، حتى لو كان الثمن عدم الاعتراف به كمفكر كبير لا يستحق الحصول على جائزة مبارك، لأنه يُدرك أن المبدع يرفعه إبداعه ولا تصنعه الجوائز.

******

ملف العدد

فؤاد زكريا
وفلسفة الحضارة

عطيات أبو السعود(*)

فؤاد زكريا وجه من أبرز وجوه الثقافة المصرية والعربية المعاصرة؛ قدم العديد من الكتب التى أثرت المكتبة العربية فى مجالات متعددة. وهو رائد من رواد حركة التنوير الحديثة، أخذ على عاتقه محاربة الجهل والظلام والتعصب والتخلف وكل ما يعود بالإنسان والمجتمع إلى الوراء. اتسم تفكيره بسمتين أساسيتين هما: النزعة العقلية التى أعلت من شأن العقل، خاض فى سبيل الدفاع عنه معارك فكرية وضعته على حافة الخطر، وهو أحد الذين استبدلوا التفكير العلمى بالتفكير الغيبى الذى لا يزال يسيطر على أغلب مجتمعاتنا العربية. كما اتسم تفكير فؤاد زكريا أيضا بالنزعة النقدية التى لا تخطئها عين القارئ منذ السطور الأولى لأى مؤلف من مؤلفاته. وهو أحد دعاة الحرية الذى نزع قناع الوهم والزيف عن الحركة الإسلامية المعاصرة، وأحد المهمومين بهموم الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى. تنوع إنتاج فؤاد زكريا تأليفا وترجمة ما بين الفلسفة والعلم والسياسة والفن والثقافة، وسوف أقف عند كتيب صغير صدر فى مرحلة مبكرة من حياة مفكرنا الكبير، وعلى وجه التحديد عام ١٩٥٧. عنوان هذا الكتاب: "الإنسان والحضارة فى العصر الصناعى"، وسنلمس فى هذا المؤلف سمات وخصائص تفكير فؤاد زكريا التى تبلورت فى مرحلة مبكرة من كفاح عمره فى سبيل العقل والنقد.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية، يعرض القسم الأول منها موضوعات تمس بشكل أساسى مبحثا هاما من المباحث الفلسفية حديثة العهد فى الفكر الفلسفى، إلا وهو فلسفة التاريخ التى لم تتضح كعلم مستقل إلا فى القرن السابع عشر، ثم تحددت معالمها فى القرن الثامن عشر الذى شهد العديد من فلاسفة التاريخ، أمثال: فيكو ومونتسكيو وتورجو وفولتير وكوندورسيه وهردر وغيرهم. وبلغ الاهتمام بالدراسات التاريخية ذروته فى القرن التاسع عشر على يد أعلام هذا القرن أمثال هيجل وكونت وماركس. وترجع أهمية فلسفة التاريخ إلى حيوية موضوعها حيث تتناول بالدراسة حركة المجتمعات البشرية وتطورها وأسباب انهيارها وسقوطها فى مرحلة معينة من تاريخها، والقوانين التى تحكم حركة التاريخ وتطوره.

وترجع أهمية كتاب "الإنسان والحضارة فى العصر الصناعى" إلى أنه صدر فى وقت مبكر عام ١٩٥٧- كما سبق القول- فى وقت لم تظهر فى المكتبة العربية دراسات تمس هذا الجانب الحى والشيق من فلسفة التاريخ والحضارة، بل ومازالت المكتبة العربية تفتقر حتى الآن لهذا النوع من الدراسات- مع استثناءات قليلة.

(*) أستاذة جامعية مصرية.

وعلى الرغم من أن فؤاد زكريا لم يذكر على الإطلاق فى متن دراسته عن الإنسان والحضارة اسم فلسفة التاريخ، إلا أن الموضوعات التى تناولها القسم الأول من الكتاب - على وجه الخصوص - تلمس بشكل مباشر موضوعات فلسفة التاريخ، وذلك عندما بحث فى ماهية الحضارة وألقى الضوء على العلاقة بين الحضارة Culture والمدنية Civilization . وفى هذا السياق عرض آراء بعض المفكرين الذين رأوا أن الحضارة تختص بالجوانب الثقافية والمعنوية فى حياة المجتمع، أما المدنية فتختص بظواهرها المادية. وهناك من يضع أساسا آخر للتمييز بين المدنية والحضارة، ففى رأى "ألفريد فيبر" أن المدنية تتوارث من جيل إلى آخر، فهى تراكمية وقابلة للاقتباس وتنتشر فى خطوط مستقيمة طولية وعرضية. أما الحضارة فهى إنتاج مستقل يصعب انتشاره من مجتمع إلى آخر، مثال ذلك المذاهب الفلسفية، فكل مذهب هو وحدة مستقلة قائمة بذاتها، وينطبق ذلك أيضا على الدين والفن فى تطورهما وقابليتهما للانتشار.

يفند فؤاد زكريا بنزعته النقدية الثاقبة هذه التفرقة الحاسمة بين المدنية والحضارة، ويرى أن الدين والفن والفلسفة وكل ما ينتمى إلى المجال الحضارى بوجه عام لا يبدأ من الصفر، بل يتأثر حتما بما سبقه من تيارات. وفى رأيه أن الفكرة الكامنة وراء التفرقة بين الحضارة - كنشاط يتعلق بكيان الإنسان - والمدنية - كنشاط ظاهرى أقرب إلى الناحية المادية - هى تعبير عن فكرة الثنائية بين وجهين للنشاط الإنسانى، وجه روحى خالص ووجه متصل بالمادة، وأن الاعتماد على هذه الثنائية فى توضيح معنى الحضارة يؤدى إلى عكس المقصود منه. ويعارض فؤاد زكريا أيضا فكرة شبنجلر التى ترى أن المدنية والحضارة مرحلتان متعاقبتان داخل كل دورة حضارية، فالتاريخ البشرى يسير - فى رأيه - فى دورات مغلقة تستقل كل منها عن الأخرى تمام الاستقلال. وتبدأ هذه الدورات الحضارية بمرحلة الحضارة، حيث يتجه الفكر والفن إلى الازدهار وهى فترة الكشف والتجديد، ثم تتبعها دورة المدنية وهى فترة الغزو والفتح والعناية بالشؤون الاقتصادية. ويعارض فؤاد زكريا هذا الرأى - كما سبق القول - فيرفض فكرة الدورات المغلقة ويرى أن الأساس الأول الذى تستند إليه التفرقة بين الحضارة والمدنية هو ثنائية الروح والمادة، وهى الثنائية التى خلقت مشكلات لا نهاية لها فى تاريخ الفلسفة، لذلك يسارع فؤاد زكريا برفض أى تفرقة تقوم على هذا الأساس لإيمانه بأن الوجه الروحى والوجه المادى متداخلان إلى أبعد حد. فالنظم المادية فى حياة أى مجتمع تؤثر أشد التأثير فى النواحى الثقافية والفكرية الخالصة، ولذلك يفضل أن يستخدم لفظى الحضارة والمدنية بمعنيين متقاربين.

هكذا نرى أن الحضارة بالمعنى الذى ينتهى إليه فؤاد زكريا تشتمل على الأوجه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية والعلمية والأدبية والدينية من نشاط الإنسان. وهذا المعنى الجامع كان من المستحيل أن يظهر فى ظل الفهم القديم للتاريخ الذى اقتصر على التاريخ السياسى متمثلا فى سير الملوك، والتاريخ العسكرى متمثلا فى أخبار المعارك والغزوات والمعاهدات. وكان فيكو وفولتير ويعقوب بورخارت هم أهم من قدموا هذا التاريخ الحضارى فى العصر الحديث.

ثم يعرض فؤاد زكريا لنشأة الحضارة ويتساءل عن دور الفرد فى نشأتها. وهو فى هذا الموضوع الخلافى يتطرق- ربما عن قصد أو بدون قصد - إلى إحدى القضايا الأساسية فى فلسفة التاريخ التى تتلخص فى هذا السؤال: من الذى يصنع أحداث التاريخ ويؤثر فى مساره، الأفراد أم الجماعات؟ وللإجابة عن هذا السؤال ظهرت نظريات عديدة تدور حول صنع التاريخ. فهناك نظريات تقول إن التاريخ من صنع شخصيات وأشهرها نظرية البطل عند توماس كارليل. وهناك نظريات تقول إن التاريخ من صنع حضارات وأشهر من قال بهذا هما فيكو وفولتير فى العصر الحديث. وإذا ما عدنا إلى فؤاد زكريا لنرى كيف تناول هذه الإشكالية وجدناه بنزعته النقدية الفطرية يرفض التفسيرات التى تجعل للفرد الدور الأول فى صنع التاريخ، بنفس القدر الذى يرفض به التفسيرات التى تصور أن للتاريخ حقيقة تعلو على الإنسان ولا تصدر عنه، وأن البشر أدوات ووسائل تحركها قوى خفية وتدفع بها إلى مصير محتوم.

فالتفسير الأول فى رأيه يخضع للصدفة الخالصة، بينما يخضع التفسير الآخر للحتمية الصارمة. وينتهى فؤاد زكريا إلى رأى يؤكد العلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع فى صنع التاريخ وتوجيه الحضارة.

ويضرب فؤاد زكريا مثالا على هذا التأثير المتبادل بالفنان الذى يبدو فى الظاهر أنه هو وحده المبدع، وأنه عبقرية فنية انبثقت فجأة، لكن الحقيقة أن الفنان الفرد لا يظهر إلا عندما ينمو لدى الجماعة كلها اهتمام خاص بالفنون وبروح الخلق الفنى. وهذا ما يجعلنا نفسر ظهور شخصيات فنية مثل رافائيل ومايكل أنجلو ودافنشى وغيرهم من العباقرة فى النحت والرسم فى فترة متقاربة تماما. إن هذا يوحى لنا بضرورة وجود عوامل فى حياة المجتمع ذاته هى التى أدت إلى إظهار هذه العبقريات، أو بعبارة أدق هى التى أتاحت لها فرصة الظهور. كما نجد أمثلة أخرى فى مجال الاكتشاف العلمى أو الاختراع، وفى مجال السياسة أيضا. ويرى فؤاد زكريا أن الشرط الأساسى لتأثير الفرد فى المجتمع هو أن يكون اتجاه سلوك ذلك الفرد ونشاطه الإبداعى مستجيبا لحاجة أساسية فى مجتمعه. فالفرد يستطيع أن يؤثر فى التاريخ، ولكن بشرط أن يكون سلوكه عاملا من عوامل تطوير ذلك التاريخ فى الاتجاه الذى تشير إليه الظروف السابقة والحالية.

ثم يعرض فؤاد زكريا جزءا هاما عن مجرى الحضارة. ونستطيع أن نقول إن هذا الجزء يلمس قضية هامة من قضايا فلسفة التاريخ ألا وهى قضية النظريات الكلاسيكية فى فلسفة التاريخ، ويرى فؤاد زكريا أن آراء المفكرين تنحصر فى ثلاثة، الرأى الأول يقول إن الحضارة تسير فى طريق التدهور التدريجى، والرأى الثانى يقول إن الحضارة تسير فى دورات مغلقة تكرر نفسها على الدوام، والرأى الثالث يذهب إلى أن الحضارة تسير نحو التقدم الصاعد. والحقيقة أن كل رأى من هذه الآراء يعبر عن نظرية فلسفية متكاملة، وأننا نستطيع أن نضيف إلى هذه النظريات نظريتين أخريين هما: نظرية العناية الإلهية فى التاريخ، وأشهر من يمثلها أوغسطين وبوسويه، ونظرية أوغسطين مفادها أن التاريخ مسرحية ، وأن وقائع التاريخ تخضع للمشيئة الإلهية. والنظرية الأخرى هى التى تجمع بين نظرية التقدم والعناية الإلهية معا، فظاهر التاريخ هو أفعال الإنسان، وباطنه التدبير الإلهى المحكم، وهى النظرية التى قال بها كانط فى تفسيره للتاريخ بمفهومه العالمى.

وكعادة فؤاد زكريا دائما وبحسه النقدى – الذى نلمسه من السطر الأول حيث يرفض النقل أو مجرد العرض أو إعادة صياغة فلسفة أى فيلسوف – نجده يدخل فى حوار نقدى مع النظريات التى أشار إليها منذ البداية. فأصحاب الرأى الأول القائلون بتدهور الحضارة يرون أن الماضى تتمثل فيه كل الفضائل، أما الحاضر فهو عصر تدهور وانحلال. ويظهر هذا الرأى فى كثير من العقائد الدينية، حيث تمجد هذه العقائد فترات ظهور الأنبياء والرسل. ينقد فؤاد زكريا هذا الرأى بقوله إنه يدعو إلى الزهد وإلى إنكار الحياة بدلا من السعى إلى مواجهة مشاكلها بروح واقعية مستنيرة. ويظهر هذا الرأى أيضا فى النزعات الرومانتيكية ولدى المفكرين والأدباء الذين تعلقوا بمراحل قديمة فى الحضارة واعتقدوا أنها أرقى ما بلغه الإنسان (من أمثال بيرون الشاعر الإنجليزى، وهيلدرلن الشاعر الألمانى، ونيتشه الفيلسوف الألمانى) هؤلاء جميعا تحمسوا للمرحلة الإغريقية القديمة فى الحضارة واعتقدوا أن الإنسانية قد بلغت قمتها فى العصر اليونانى القديم. يفند فؤاد زكريا هذا الرأى فيقوم بتحليل إيجابيات وسلبيات المجتمع اليونانى القديم، ليثبت أنه لم يكن أرقى ما بلغه الإنسان. وقد وجد أن كل هذه الاتجاهات مجرد محاولات فنية وأدبية وأسطورية لا يمكن النظر إليها بعين الجد، لأنها محاولات منافية لحكم العقل.

ويوجه فؤاد زكريا نقده أيضا إلى فئة أخرى من المفكرين المعاصرين الذين حملوا على عصرهم، وهو عصر الصناعة والآلية، من أمثال ألبرت شفيتزر وكارل ياسبرز وغيرهما، وأرجع هذه الحملة إلى الشرور المصاحبة للمجتمع فى عصر الثورة الصناعية، التى لا ترجع فى رأيه إلى العصر الصناعى أو عصر الآلة نفسه، بل ترجع إلى استغلال فئة قليلة فى ذلك المجتمع لفئة كبيرة، أى ترجع إلى اضطراب نظام العلاقات التى ولّدها العصر الصناعى، لا إلى الصناعة أو الآلة ذاتها.

والحقيقة أن النقد الذى وجهه فؤاد زكريا لأصحاب الرأى الأول القائلين بتدهور الحضارة، يعبر عن قدرته على تحليل المجتمع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى دفعت إلى إيمان كل فئة بآرائها والتشبث بها.

وينتقد فؤاد زكريا أيضا أصحاب الرأى الثانى الذى يصور مجرى الحضارة على أنه يسير فى دورات مستقلة وحلقات مغلقة. وأصحاب هذا الرأى لا يقولون بحضارة واحدة، بل بحضارات مختلفة، ويروى أن كل حضارة هى كائن حى له قوامه الخاص والمستقل. وأوضح ممثل لهذا الرأى هو شبنجلر، وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيت رواجا لدى الكثيرين الذين وجدوا فى الأحداث التاريخية تحقيقا لنبوءة شبنجلر، كظهور الفاشية والنازية والحركات الاستعمارية، وظهور دول تسعى للاستقلال وتقف ضد مطامع الغرب، إلا أن فؤاد زكريا وجد أن هذه النظرية تنطوى على أضرار بالغة للشرق والغرب على السواء. فى الغرب استُغلّت آراء شبنجلر لصالح الطبقة الطاغية المستغلة فى المجتمع، ضد مصالح الطبقة المضطهدة التى تسعى للتحرر من مظالم الاستغلال، وتنظر الطبقة الطاغية إلى هذا الظلم باعتباره ضرورة لا مفر منها، ومادام الإنسان لا يستطيع حيال التطور الحتمى شيئا، فعليه أن يقبل كل ما يحدث ويسلم بما قدر له. أما فيما يخص الشرق، فهو لا يعتقد أن نهضته ستقوم على أنقاض الغرب وتبدأ بعد انهياره، بل سيحاول أن ينتزع استقلاله من الغرب، وكل المستنيرين من دعاة النهضة الآسيوية الإفريقية يؤكدون أن بلادهم سوف تحتل مكانتها فى العالم مع غيرها من البلاد؛ وأن الذى سينهار – فى رأى فؤاد زكريا – ليس هو الغرب ذاته ولا حضارته، وإنما هى السياسة الاستعمارية والاستعلائية الجائرة التى ظل الغرب يسير عليها ولا بد أن ينتهى عهدها.

ينظر فؤاد زكريا إلى نظرية شبنجلر عن دورات الحضارة نظرة تغلب عليها الروح العلمية التى اتسم بها تفكيره منذ شبابه المبكر. فهذه النظرية تبعد كل البعد عن الروح العلمية الصحيحة، لأن القول بالدورات المغلقة ينطوى بلا شك على نوع من الحتمية التى تتحكم فى سير التاريخ دون أن نعرف مصدرها الحقيقى. ويرى – أى فؤاد زكريا – أن فكرة الدورات عند شبنجلر تعبر عن تأثره بفلسفة "نيتشه" فى فكرة العود الأبدى، إذ نقل شبنجلر الفكرة إلى مجال التاريخ البشرى. وإذا كان نيتشه قد حاول أن يأتى ببراهين علمية لفكرته عن العود الأبدى، فإن شبنجلر لم يحاول أن يجعل لفكرته أى أساس علمى، بل استبدل بفكرة العلية فكرة المصير، فالمصير هو القوة المتحكمة فى سير المجتمع والحضارة. ويتساءل زكريا: لكن ما هو هذا المصير الذى يتحدث عنه شبنجلر؟ لم يجد فى حقيقة الأمر إلا أنه تعبير عن الغموض والعجز عن التفسير، بل إن هذه القدرية تسد الطريق أمام الإنسانية إذا شاءت أن تبنى مستقبلها بأيديها لتوجيهه الوجهة التى تريدها.

والرأى الثالث هو القائل بأن مجرى الحضارة يسير نحو التقدم إلى الأمام دوما، وقد ظهرت فكرة التقدم فى أوربا فى القرن الثامن عشر، وهو عصر التنوير والإيمان بالعقل. كان لظهور نظرية التطور فى القرن التاسع عشر أثره القوى فى دعم موقف أنصار فكرة التقدم. ويرى فؤاد زكريا أن الربط بين فكرة التقدم ونظرية التطور قد أضر بفكرة التقدم ذاتها، لأن نظرية التطور فى صيغتها العلمية الخالصة لا تنطوى بالضرورة على القول بأن تطور الحياة يحقق تقدما على الدوام، فإذا لم يكن سير التطور فى الطبيعة يتجه بالضرورة إلى مزيد من التقدم، ففى هذه الحالة تنهار فكرة التقدم فى التاريخ البشرى بدورها، مادام مصيرها مرتبطا بمصير التطور. ثم يتساءل فؤاد زكريا: على أى أساس يُشَبَّه تطور التاريخ بتطور الكائنات الحية فى الطبيعة، وكيف ينظر إلى العملية التاريخية على أنها مجرد امتداد للعملية الطبيعية البيولوجية؟ ثم يعود فيؤكد أنه حتى لو ثبت وجود قانون ضرورى للتقدم الطبيعى، فإنه ليس هناك ما يدعو إلى نقل هذا القانون إلى مجال التاريخ، إذ إن ما يسرى على الطبيعة لا يسرى بالضرورة على التاريخ البشرى الواعى.

لهذه الأسباب جميعا بدأ الشك يتطرق إلى الأذهان فى أوائل القرن العشرين فى صحة الاعتقاد بالتقدم، وأخذت فكرة النسبية تحل بالتدريج محل التطورية، وبدأ يسود الاعتقاد بأن كل حضارة يجب أن يُحكم عليها من خلال مقوماتها

الخاصة، وأن من الخطأ أن نقارن بين الحضارات على أساس مطلق. وهكذا وقف كل من الرأيين بإزاء الآخر، وقد ارتكز على حجج قوية. وفى ظل هذا التعارض اهتدى فؤاد زكريا إلى الصورة الصحيحة التى ينبغى أن تحدد مجرى الحضارة. ذلك لأن الاعتقاد بالتقدم لا ينبغى أن يصحبه اعتقاد بأن هذا التقدم آلى يسير فى خط مستقيم بطريقة مطردة. ففى التاريخ نكسات كثيرة، وفيه أيضا فترات تمهيد يبدو فيها معدل التقدم بطيئا، أو تبدو فيها الحضارة وكأنها تتراجع إلى الوراء، ولكن تراكم العوامل التى توقفت حينا عن السير يجعلها تقفز بعد فترة الإعداد البطىء هذه إلى الأمام مرة واحدة، وعندئذ يظهر التقدم جليا، أى تستجمع الحضارة قواها وتنظم حياتها من جديد لتبدأ فى السير مرة أخرى، ولكن من مستوى أعلى من المستوى السابق. وينتهى فؤاد زكريا إلى حل هيجلى جدلى لهذه الإشكالية، فالتقدم ليس هو ذلك الذى يتحقق آليا ويسير فى خط واحد، وإنما هو التقدم الذى يجمع بين المتناقضات فى مركب أعلى منها، ويتم عن طريق المزج بين عناصر متنافرة تصل إلى مرحلة التآلف. ومثل هذا التقدم لا يتعارض مع القول بالنسبية ولا مع الروح العلمية الصحيحة.

وفى القسم الثانى من كتاب "الإنسان والحضارة فى العصر الصناعى"، يعرض فؤاد زكريا الأسس التاريخية للحضارة الصناعية، لبيان أثر الحضارة الصناعية على سائر مظاهر الحضارة. ويستتبع ذلك محاولة فهم حياة الإنسان العملية ونشاطه فى استغلال الطبيعة بمعنى واسع وعلى نحو مستنير، موضحا أن هذا النشاط المادى لا يشغل موقفا سطحيا من اهتمام الإنسان كما اعتقد كثير من الباحثين الذين اعتادوا وضع تفرقة أساسية بين النشاط الروحى والمادى للإنسان، والحط من قدر الأخير لحساب الأول. ويتعرض فؤاد زكريا فى البداية لمقدمات العصر الصناعى فى عصر النهضة وما صاحبه من تغيرات حضارية هامة، وكيف كان الاقتصاد هو الأساس الذى ارتكزت عليه هذه التغيرات، متمثلا فى ازدهار مدن جنوب أوربا وبخاصة إيطاليا فى تجارتها مع الشرق، وما ترتب على ذلك من تغيير حاسم فى أسلوب حياة الأوربيين. ومن أهم الخصائص المميزة لعصر النهضة، الاهتمام بالإنسان فيما أُطلق عليه اسم النزعة الإنسانية التى تمثلت فى التحرر من قبضة السلطة الدينية والعودة إلى الثقافات العقلية الخالصة (فى الحضارتين اليونانية والرومانية)، بحيث أصبحت النزعة الإنسانية دعامة قوية من أقوى الدعائم التى بنيت عليها النهضة الفكرية والعلمية فى العصر الحديث.

ومن الخصائص المميزة لعصر النهضة أيضا، الاهتمام بالطبيعة ومحاولة دراسة ظواهرها من أجل فهمها. بدأت الأجسام الطبيعية تحظى باهتمام العلماء والفنانين، واقترن ذلك الاهتمام باتجاه آخر توسعى يرمى إلى كشف الآفاق البعيدة للعالم الطبيعى، وظهرت علاقة جديدة تربط الإنسان بالعالم المحيط به، والسعى إلى الانتفاع بهذا العالم الطبيعى إلى أقصى حد ممكن عن طريق الكشف والغزو والاستغلال، ومن ثم تحول الإنسان عن النظر إلى الطبيعة باعتبارها مظهرا للنظام الإلهى. وكان للتقدم الاقتصادى والنهضة الأدبية والفنية التى ميزت عصر النهضة أثرها الكبير فى ظهور نظرة دينية جديدة، تنفر من الزهد وإنكار الجسد والتعلق بالعالم الآخر، وهو ما ساد فى العصور الوسطى. وأصبحت القوة الجديدة فى المجتمع هى قوة الطبقات التجارية ومن بعدها الرأسمالية، مما ترتب عليه أن ينحل التحالف بين الكنيسة وبين الإقطاع، لكى يفسح الدين المجال لنوع جديد من العلاقات الاجتماعية، وكان فصل السلطة الروحية عن السلطة الدنيوية أو الزمنية رمزا لهذا الاتجاه الجديد. كان الاهتمام باستغلال العالم الطبيعى وظهور الطبقات التجارية وازدياد أهمية دافع الربح بوصفه محورا للحياة وهدفا لها، قد اقتضى السعى إلى ارتياد الآفاق المجهولة فى العالم، والبحث عن الثروات الخفية فيه ومحاولة السيطرة الاقتصادية على مناطق جديدة منه، فكانت الكشوف الجغرافية التى أحدثت رواجا هائلا وازدهارا عظيما للأسواق، وظهرت الطبقة البرجوازية التى احتلت بالتدريج مركز الصدارة فى الحكومة والمجتمع، وغيرت ميزان القوى بين الطبقات تغييرا ملحوظا، كما غيرت بالتالى التركيب الداخلى للمجتمع الأوربى من أساسه.

هناك مظهر آخر من مظاهر عصر النهضة أطلق عليه فؤاد زكريا اسم الانقلاب العلمى والمجتمع الجديد. والحقيقة أن

كل الدراسات التى تناولت عصر النهضة أرجعت نشأة العلم فى أوائل العصر الحديث إلى إحياء التراث اليونانى واستعادة طريقة التفكير التى اتصفت بتغليب التفكير العقلى، كما أرجعته أيضا إلى تأثر عصر النهضة بعلوم العرب الذين احتفظوا بتراث العلم اليونانى وأضافوا إليه فى مجالات كثيرة، لاسيما فى مجال العلم التجريبى. ولكن فؤاد زكريا لم يجد فى التأثر بالتفكير اليونانى وبعلوم العرب تبريرا كافيا لتعليل نهضة العلم التجريبى فى أوائل العصر الحديث، وقدم تفسيرا اجتماعيا لهذه الظاهرة ولم ينظر إليها كمعجزة مفاجئة، ففى رأيه أنه كان فى البيئة الاجتماعية نفسها ما يدفع الأذهان إلى السير فى هذا الاتجاه - اتجاه بحث مشاكل هذا العالم بحثا علميا موضوعيا بدلا من الاكتفاء بالبحث فى طريقة خلاص الروح من شرور هذا العالم. وقد بدأ هذا الانقلاب بثورة علمية زعزعت آراء أرسطو، هى ثورة كوبرنيكوس فى علم الفلك، وهو الذى استبدل بالنظام الفلكى البطليموسى نظاما آخر تكون الشمس فيه هى مركز المجموعة الشمسية، ووجدت هذه الثورة الفلكية تدعيما لها فى كشوف "كبلر" واختراعات "جاليليو". وتم الانتقال إلى طريقة التفكير الحديثة على يد علماء ومفكرى القرن السابع عشر، عندما وضع "فرنسيس بيكون" أسس المنهج العلمى الاستقرائى، واتخذ "ديكارت" من الرياضة مقياسا لكل حقيقة، وعندما وضع "نيوتن" قانون الجاذبية العامة، وكشف القوانين الرئيسية لعلوم الميكانيكا والضوء.

ويقدم فؤاد زكريا تحليلا دقيقا لبدايات التقدم العلمى فى عصر النهضة، ويرتبط هذا التحليل بالتحولات الاجتماعية التى تمت فى هذا العصر، كالانتقال من النظام الاقطاعى إلى نظام ظهرت فيه طبقات جديدة تخصصت فى التجارة والصناعة، الأمر الذى ترتب عليه ازدهار المدن واستقلالها، والمنافسة الاقتصادية فيما بينها، التى تسببت فى حروب دائمة بين هذه المدن، مما جعل أكثر الصناعات تقدما فى هذا العصر هى الصناعات المتعلقة بالحرب، بحيث كان الدافع الأول للتقدم العلمى هو حروب المدن، كما أن كل الكشوف العلمية التى تمت، بما فى ذلك كشوف "نيوتن"، تنتمى إلى مجال يتصل فيه العلم بالأهداف الاقتصادية والحربية. ويسرى ذلك على قانون حركة الأجسام وقانون الجاذبية، فكلها تؤدى لتحقيق الأهداف السابقة، كما أن السياق الاجتماعى قد تحكم فى طبيعة هذه البحوث تحكما واضحا.

أما الدافع الثانى للتقدم العلمى فهو إلحاح المشاكل المتعلقة بالنقل والاتصال فى مجتمع يعتمد على التجارة اعتمادا أساسيا. وقد كان ذلك سببا فى تقدم الدراسات الفلكية فى تلك الفترة تقدما كبيرا من أجل تحديد مواقع السفن فى البحار. وارتبط البحث فى الفلك بالبحث فى الضوء وطرق قياس الزمن. وكان الدافع الثالث هو التعامل النقدى الذى كان له أثر عظيم فى الطابع الذى اتخذه العلم، فطبيعة الحياة الجديدة اقتضت ازدياد أهمية النقود بوصفها وسيلة تعامل المدن بعضها مع البعض الآخر ومع التجار. هذا التعامل النقدى ضاعف الاهتمام بالرياضيات والعلوم التجريدية، فحل المجرد محل الملموس، وأصبحت الدقة الرياضية والتجريد الكامل هى المثل الأعلى للعلماء والمفكرين فى ذلك العصر. والواقع أن كل هذه العوامل السابقة ترجع إلى السياق الاجتماعى فى ذلك العصر، الذى تميز بانقلاب ميزان القوى بين عناصره وطبقاته، ومهد الطريق للتطور الصناعى الهائل فى القرن الثامن عشر.

انطلقت الثورة الصناعية فى منتصف القرن الثامن عشر وبدأت فى إنجلترا ثم انتشرت فى سائر أنحاء أوربا بدرجات متفاوتة. قال البعض إنها طفرة كبيرة - وقد فضل فؤاد زكريا استخدام لفظ الانقلاب الصناعى - وقال البعض الآخر إن تطور الصناعة الآلية كان تدريجيا. لكن لا شك أن التقدم فى استخدام الآلات قد بلغ فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر حدا فاق أى تطور تدريجى، وخاصة عندما اخترع "وات" الآلة البخارية فى القرن ذاته. ومن أهم الأسباب التى حتمت التوصل إلى هذا النوع الجديد من الطاقة هو الاهتداء إلى أسواق عالمية جديدة بعد الكشوف الجغرافية وبداية عهد التوسع الاستعمارى. وهنا تصدق المقولة التى تؤكد أن ظهور الاختراع مرتبط بوجود الحاجة الاجتماعية إليه، فليس للصدفة مجال فى التاريخ. ويقدم فؤاد زكريا تحليلا دقيقا لبدايات الثورة الصناعية والمجتمع الصناعى ومساوئ الثورة

الصناعية خاصة فى بدايتها، كما يقدم تحليلا رائعا لنظام المصانع وأحوال العمال من حيث سن العمل وساعات العمل وانخفاض الأجور والدمار الصحى والمعنوى للعمال الذين كانوا ضحايا المجتمع الصناعى الآلى.

اهتدى التطور الصناعى فى القرن التاسع عشر إلى طاقات جديدة فى الصناعة كالكهرباء والبترول. وتقدمت وسائل الاتصال فكانت السكك الحديدية من أهم عوامل ازدهار الأسواق الداخلية، كما أدى استخدام قوة البخار فى النقل البحرى إلى توسع هائل فى التجارة الخارجية، مهد لربط أجزاء العالم وتكوين سوق عالمية تتعدى حدود الدول والقارات. وفى أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، طرأت على الصناعة الغربية تطورات هامة ميزت الاقتصاد فى هذه المرحلة بصفتين ترتبط كل منهما بالأخرى: صفة الاحتكار، والنزعة الاستعمارية والحربية.

ويبين فؤاد زكريا بالتحليل السلس الدقيق كيف أدى التطور الاقتصادى الحديث إلى تكوين اتحادات قوية وشركات كبرى يسيطر عليها فئة من كبار رجال الأعمال والصناعة، ويؤكد أن السمة المميزة لهذا التطور هو الاحتكار الذى أدى إلى أن تعمل الدول الصناعية المتقدمة على السيطرة الاقتصادية على ما يُسمى بالدول المتخلفة، وذلك إما عن طريق الاستعمار والتدخل العسكرى المباشر، أو عن طريق التدخل الاقتصادى والتحكم السياسى غير المباشر. ومن هنا يتضح الارتباط الوثيق بين نمو الاقتصاد الاحتكارى من جهة، وقيام الحروب والاستعمار من جهة أخرى.

فى القسم الثالث والأخير من الكتاب يعرض فؤاد زكريا لمشكلات الإنسان فى الحضارة الصناعية. وفى التمهيد لهذا القسم نجده يتنبأ فى وقت مبكر - صدر الكتاب عام ١٩٥٧ كما سبق القول - بأن العالم سيصبح قرية كونية بقوله إن العالم سيصبح بفضل التطور الصناعى كلا متماسكا أو جسما عضويا لا يستطيع عضو فيه أن ينعزل عن بقية الأعضاء.

ومن أهم المشكلات التى تمخضت عن التقدم الصناعى الحديث مشكلة الحرية، فكانت الدعوة إلى استرداد الإنسان حريته بعد أن فقدها فى ظل الحياة الصناعية الجديدة التى كان التنظيم إحدى سماتها الأساسية، ومن هنا نشأت مشكلة العلاقة بين الحرية والتنظيم، فظهر فريق يؤكد أن الحرية تتنافى مع التنظيم، كما ظهر فريق آخر يؤكد أن الحرية لا تتحقق إلا إذا وجد فى المجتمع نوع من التنظيم.

ظهر مبدأ الحرية المطلقة الذى عبر عنه "آدم سميث"، وخلاصة مبدأ الحرية عنده هى أن الإنسان عندما يحقق منفعته الخاصة يحقق فى نفس الوقت منفعة المجموع. كان لهذا المبدأ آثاره الضارة على المجتمع وخاصة على الجزء الأكبر منه وهم العمال. ويوجه فؤاد زكريا نقده لهذا المبدأ، فيقول إن فهم الحرية على أنها تتعارض مع القانون والاعتقاد بأن الإنسان يكون حرا كلما تخلص من القيود والالتزامات، هى فكرة ساذجة إلى حد بعيد، وخطؤها لا يؤثر فى الميدان الاقتصادى وحده، بل يمتد تأثيره إلى كل مجالات الحياة البشرية.

وفى المقابل يؤكد مذهب الحرية المنظمة أن التنظيم الذى يقوم به المجتمع أو الدولة هو الأساس الأول لقيام الحرية. فالحرية فى المجتمع الحديث الذى تعقدت علاقاته وتشابكت، لا يمكن أن تكون حالة فطرية تقدمها الطبيعة إلى الإنسان مباشرة، بل إن قوامها سيطرة الإنسان على طبيعته وتنظيمه لها. إن الحرية تُكتسب على الدوام ولا تُعطى تامة، وهى فى حاجة إلى جهد كبير للمحافظة عليها. ولكن فؤاد زكريا يعارض التنظيم الاجتماعى المتطرف الذى يقضى على الحرية قضاءً تاما، والمتمثل فى صورة النظم الشمولية المتسلطة التى ظهرت فى ألمانيا وإيطاليا، فهذا النوع من التنظيم يعبر عن إرادة فرد واحد يسعى إلى تحقيق التوسع والعدوان المسلح. وفى هذا النوع من التنظيم تتسلط الدولة على إرادات أفرادها تسلطا تاما ولا تنظر إلى شخصية الإنسان الفرد إلا على أنه وسيلة لا غاية.

ويجمع فؤاد زكريا بحنكة شديدة - كعادته طوال الكتاب - بين الآراء المتعارضة وينتهى إلى أن التنظيم والتخطيط ضرورتان أساسيتان للمجتمع الصناعى، ولكنهما لا يحلان محل الحرية ولا يقضيان عليها، بل هما يضمنان الحرية ويدعمانها. فإذا فُهمت الحرية فهما إيجابيا وأصبح قوامها العمل والإنتاج، لا التخلص السلبى من الالتزامات، فعندئذ

يصبح التخطيط شرطا من شروطها الأساسية، لأن طبيعة الحياة في المجتمع الصناعي هي التي تحتم هذا الفهم الجديد للحرية في ظل التنظيم – ولكن يطرح التساؤل عن ماهية العلاقة بين الأفراد بعضهم ببعض، وعن قيمة الفرد في مثل هذا المجتمع الصناعي؟ هل يصبح الإنسان الفرد جزءا لا معنى له وسط آلة ضخمة هائلة تتجاوزه إلى أقصى حد؟ هذه هي إحدى المشكلات الأساسية التي تواجه المجتمع الصناعي الحديث.

لا شك أن أهم ما يميز طبيعة العمل الاجتماعي في عصر الصناعة هي ظاهرة التخصص وتقسيم العمل، وهذه الظاهرة لا تقتصر على مجال الاقتصاد وحده، بل تمتد إلى مجالات السياسة والإدارة والعلم. لكن الكثير من المفكرين يرون أن تقسيم العمل قد حط من قدر الشخصية الإنسانية بحيث أصبح الإنسان في العصر الصناعي مجرد جزء ضئيل من جهاز ضخم يتم به الإنتاج الاجتماعي. وهناك بعض الكتاب المعاصرين الذين هاجموا الحضارة الصناعية على أساس أنها تحط من قدر الإنسان، منهم على سبيل المثال "أورتيجا إي جاسيت" في كتابه (ثورة الدهماء)، و"كارل ياسبرز" الذي رأى أنه منذ اللحظة التي يقاس فيها الإنسان بقدرته على الإنتاج، فإن الفرد من حيث هو فرد يفقد أصالته، و"ألبرت شفيتزر" الذي واصل تشخيص علل العصر الصناعي، وانتهى إلى أن وجودنا الفردي تنحط قيمته من جميع النواحي.

يتصدى فؤاد زكريا لهؤلاء المفكرين مدافعا عن قيم المجتمع الصناعي، ويدخل في مناقشات مستفيضة مع آرائهم لينتهي إلى أن التعاون في ذاته – الذي يتسم به المجتمع الصناعي – ليس عاملا من عوامل القضاء على عنصر العمق في الإنسان، بل هو عنصر من عناصر ارتقائه. وهو يفرق بين نوعين من التعاون، تعاون قائم على أساس التشابه والتجانس التام، وفيه يضطر الأفراد جميعهم إلى السير في اتجاه واحد لافتقارهم إلى التفرد والأصالة، وتعاون قائم على أساس الفردانية، وعلى مبدأ التكامل في نفس الوقت، وذلك هو نوع التعاون الذي يسود المجتمع الصناعي. ففي هذا المجتمع يؤدي كل فرد وظيفة تخصص فيها وانفرد بها وأتقنها فيفيد بها أفراد المجتمع بأكملهم، ولكنه في نفس الوقت يستفيد من كل منهم في ميدان تخصصه. وبدون هذا التضامن الاجتماعي الشامل لا يمكن للفرد أن يحقق لنفسه أي مطلب من مطالبه. لا يمكن تصور الحضارة الصناعية إذن في ظل مبدأ الفردية، فالتضامن والحياة الجماعية صفة أساسية للمجتمع الحديث.

هنا يطرح فؤاد زكريا سؤالا هاما: ماذا عسى أن تكون العلاقات بين الأفراد بعضهم ببعض في هذا النظام الذي يحتم تعاونهم؟ هل يتساوى كل طرف في هذه العلاقة المتعددة الأطراف؟ هناك من المفكرين من يحملون على فكرة المساواة حتى في هذا المجتمع المتشابك، ويؤكد أن المتفوق يجب أن يجني ثمار تفوقه. يرد فؤاد زكريا على هذا الرأي بطرح هذا السؤال: من هو المتفوق في المجتمع الصناعي المبني على المنافسة الحرة؟ أي ما هو نموذج الإنسان الناجح في مثل هذا المجتمع؟ لا شك أنه رجل الأعمال الكبير. ويحدد فؤاد زكريا صفات رجل الأعمال وفقا للأوصاف التي حددها "زومبارت"، وأهمها اهتمامه بزيادة الربح والإنتاج، وإهمال الأحاسيس الإنسانية، أي انعدام العنصر الإنساني، لينتهي إلى أن النظام الاجتماعي القائم على المنافسة الحرة يؤدي إلى تفوق أناس هم في حقيقتهم أبعد ما يكونون عن التفوق الطبيعي. إذن فمبدأ المنافسة الحرة لا يصلح ليكون أساسا يبنى عليه التمييز بين قدرات الأفراد. هنا يظهر رأي آخر يقول بتكافؤ الفرص وبضرورة المساواة في نقطة البداية حتى تتكشف القيمة الحقيقية للأفراد وتظهر الفروق الصحيحة بينهم، أي أن تفاوت الأفراد عند خط الوصول سيكون راجعا إلى القيمة الذاتية لكل منهم، وبهذا تؤدي المساواة في نقطة البداية إلى لامساواة في نقطة النهاية، قائمة على أساس التفاوت الحقيقي في القدرات. وهنا تظهر مشكلة أخرى: ما الذي جناه أصحاب القدرات الضئيلة حتى يحرموا من نصيبهم في الحياة الهانئة؟ تأثر بهذه الحجة بعض المفكرين إلى حد أنهم دعوا إلى ضرورة تحقيق المساواة التامة في المكانة النهائية للأفراد في المجتمع.

هكذا وجد فؤاد زكريا نفسه بين رأيين متناقضين، أحدهما يؤكد ضرورة التفاوت في معاملة الناس بناء على تفاوت

قدراتهم، والآخر يؤكد ضرورة معاملتهم بالتساوى. وكعادته دائما يذهب فؤاد زكريا إلى إمكانية الجمع بين الرأيين. فهو من ناحية يؤكد أن الناس يتفاوتون بالفعل فى مواهبهم وقدراتهم، وأن هذا التفاوت يظل قائما حتى بعد أن تتاح لهم فرص متكافئة تماما فى نقطة البداية. غير أن هناك من ناحية أخرى مطالب وحاجات أساسية لهم لا ينبغى المساس بها مهما كانت الظروف؛ بل يجب أن تسود مساواة مطلقة بين الجميع بالنسبة إلى هذه المطالب الأساسية مادامت تلك الحاجات ضرورية لهم بحكم كونهم آدميين، ولاشتراكهم مع الباقين جميعا فى صفة الإنسانية.

ثم يتناول فؤاد زكريا مشكلة ذات جذور عميقة فى تاريخ الفلسفة وهى مشكلة ثنائية المادة والروح. ولكنه لا يتناولها من حيث هى مشكلة فلسفية خالصة، بل يبحثها فى المجال الحضارى وعلى وجه التحديد ما هو موقف الإنسان من مشكلة المادية والروحية فى العصر الصناعى؟ الرأى التقليدى فى هذه المشكلة - كما تمثل فى المذاهب الدينية والفلسفية - يُعلى من قدر الروح أو العقل فوق المادة، وينسب إلى المادة كل النقائص والشرور. وقد ارتبط هذ التمييز ارتباطا وثيقا بالتمييز الاجتماعى بين طبقتين: طبقة الأحرار، وطبقة العبيد، فالطبقة الدنيا فى المجتمع هى التى تتولى القيام بكل عمل له صلة بالمادة، بينما تحتفظ الطبقة العليا بالمهام الرفيعة كالتفكير العقلى الخالص عند اليونانيين، أو أداء الشعائر والطقوس الدينية فى المجتمعات الشرقية القديمة. والسؤال الآن: ما طبيعة العلاقة بين المادة والروح فى المجتمع الصناعى الحديث؟

لا شك أن الاقتصاد يحتل الجانب الأكبر من اهتمام الإنسان فى العصر الصناعى، وبما أن الاقتصاد يتعلق بالمادة، إذن يكون العصر الصناعى ذاته عصر اهتمام بالمادة، ولا يسمح - فى رأى بعض المفكرين - بالاهتمام بالجانب الروحى للإنسان. يعارض فؤاد زكريا هذا الرأى وينظر إلى كل عمل بشرى مهما كانت بساطته على أنه ينطوى على عنصر ذهنى، ويقر بأنه لا سبيل إلى فهم الاقتصاد على حقيقته إلا إذا أدركنا أنه عملية إنسانية كاملة.

ويحاول فؤاد زكريا أن يصل إلى فهم صحيح لمشكلة علاقة النشاط المادى بالنشاط الروحى للإنسان، وفى سبيل ذلك يقوم بتحليل مكون من خمس نقاط، يبين فيه أن الاقتصاد - وهو الذى يمثل النشاط المادى للإنسان - هو الشرط الأساسى للسمو الروحى للإنسان. ثم يعود للإقرار بأن المجالين - أى المادى والروحى - متداخلان تماما ولا يمكن تصورهما منفصلين، وأن أى محاولة لإيجاد فصل قاطع بينهما تؤدى إلى تشويه طبيعتهما. فالخطوة الأولى نحو الروحية فى الإنسان هى الاهتمام بالمشاكل المادية.

فى إطار مشكلة العلاقة بين المادة والروح التى جلبتها الحضارة الصناعية الحديثة، ينظر فؤاد زكريا إلى حضارتنا فى الشرق التى تزعم أنها تتصف بالروحانية والترفع عن المادة، ويرى أننا سوف نظل متخلفين عن ركب الحضارة العالمية طالما ظللنا متمسكين بوهم "الروحانية". إن الحضارة المعنوية السليمة لا تقوم إلا على أساس من الرخاء المادى، وإذا ضاع هذا الأساس فمن المستحيل أن تظهر بيننا القيم الروحية. والخطوة الأولى نحو كل بناء روحى سليم ينبغى أن تكون هى السيطرة على المادة والتخلص من إلحاح مشاكلها، بفهم أسرارها وإخضاعها لتحكم الإنسان.

ويختتم فؤاد زكريا كتابه بالدفاع عن الحضارة الصناعية والتصدى للمزاعم التى تتهم العصر الصناعى بأنه يوشك أن يقضى على الحضارة البشرية بأسرها.

ففى رأيه أن النظام الصناعى ذاته ليس ملوما فى ذلك التدهور الحضارى الذى جلبته الحروب المتلاحقة، وليس هو الذى يهدد البشرية بالفناء، وإنما يرجع الشر كله إلى نوع العلاقات الاجتماعية فى هذا النظام. ولو نظمت هذه العلاقات تنظيما سليما، لأصبح من اليسير على الإنسان، لا أن يحفظ حضارته من الانهيار فحسب، بل أن يتقدم بها إلى آفاق أبعد وأسمى.

والواقع أن فؤاد زكريا ينظر إلى نتائج الثورة الصناعية نظرة تفاؤلية يفترض فيها عقلانية الإنسان، بينما يشهد الواقع

على جنون البشرية وفقدان الإنسان عقله. ففى الوقت الذى يرى فيه أن الخطوة الأولى نحو البناء الروحى هى السيطرة على المادة وإخضاعها لتحكم الإنسان – وهى الدعوة التى يقصد بها سيطرة الإنسان على الطبيعة، وهى دعوة متكررة طوال الكتاب – نجد أن الواقع الفعلى يشهد على غير ذلك، فالتقدم العلمى والتقنى الذى أخضع الطبيعة وسيطر عليها، أحدث كوارث بيئية فى أنحاء متفرقة من العالم. هذه الكوارث لفتت الانتباه إلى أهمية المسئولية الأخلاقية عن البيئة، لأنه عندما تخلى الإنسان عن مسئوليته تجاه الطبيعة، أصبح قوة مدمرة لها بدلا من أن يكون قوة معمرة. وأظهرت هذه الكوارث نوعا من التناقض والمفارقة بين العلم والأخلاق، ففى الوقت الذى نتحدث فيه عن التقدم العلمى والتقنى الهائل فى العقود الأخيرة من القرن العشرين، نجد فى الجانب الآخر تدنيا فى السلوك البشرى فى التعامل مع منجزات العقل، إلى الحد الذى يمكن وصفه بأنه نوع من النكوص فى الناحية الأخلاقية، مما يستدعى التوقف لتحليل العلاقة بين التطور العلمى والتقنى من ناحية وبين التطور الأخلاقى والقيم الأخلاقية من ناحية أخرى، وهى القيم التى ينبغى على أقل تقدير أن تصاحب التطور العلمى والصناعى، إن لم تسبقه وتحاول توجيهه لخير البشرية فى مجموعها، لا لتكريس الصراعات والصدامات بين ثقافاتها وشعوبها المختلفة.

مهما يكن من شىء فإن هذا الكتاب المهم هو جزء من جهود فؤاد زكريا العظيمة فى كل أعماله فى ريادة التنوير والدعوة إلى مجتمع صناعى عقلانى يقوم على أساس من العدالة الاجتماعية وتلبية الحاجات الأساسية للإنسان العادى. وتزداد أهمية هذا الكتاب وضرورة الرجوع إليه فى ظروفنا الحاضرة، بعد أن وضعنا أقدامنا على طريق التصنيع وبدأنا بالفعل فى مواجهة المشاكل التى تثار فى مجتمع يعتمد على الصناعة وتلعب فيه الآلة دورا أساسيا فى الإنتاج. وتعود أهمية هذا الكتاب إلى أنه يطلعنا على التجربة الغربية المتجددة فى التحول الصناعى، لتجنب أخطاء من سبقونا فى هذا المجال، وإدراك الطرق التى ينبغى أن ننظم بها العلاقات الاجتماعية الصحيحة فى مجتمعنا الصناعى والعقلانى المأمول.

موقف فؤاد زكريا من التراث، ورؤيته لقضية الأصالة والمعاصرة

نجاح محسن(*)



تجيب هذه الصفحات على العديد من التساؤلات التى تتعلق برؤية "فؤاد زكريا" لكيفية التعامل مع "التراث"، وما يتعلق بها من إشكالية "الموروث والوافد"، أو "الأصالة والمعاصرة". ومن هذه التساؤلات: ما الذى يضطر أنصار التراث إلى التمسك بنظرياتهم "التراجعية"، والبحث عن علم العصر كله فى نص دينى أو كتاب كلاسيكى[؟ وما هى العلة الحقيقية لهذا التطلع المستمر إلى "الخلف"؟ ولماذا لم تؤد العناصر "اللاعقلية" التى احتشدت بها الثقافة الغربية زمنا طويلا، أو سياسة اضطهاد الفكر الحر التى حفل بها التاريخ الغربى، إلى نتائج مماثلة لتلك التى أحدثتها هذه العوامل فى العالم العربى؟ ولماذا استطاع الغرب أن "ينهض" بالرغم من هذه العوامل السلبية، بينما كانت نتيجتها الوحيدة فى مجتمعاتنا هى استمرار التخلف؟

هذه التساؤلات – وغيرها – تتجاوز نطاق الانحياز للتراث أو العداء له، وتنتمى فى الواقع إلى مجال "التشخيص والتعليل"، لا إلى مجال التقييم واتخاذ المواقف المؤيدة أو المعارضة. فليس من الممكن أن يوصف من يطرح هذه التساؤلات ويحاول تقديم إجابة عنها، بأنه ينتمى إلى معسكر أنصار التراث أو خصومه، بل هو أساسا شخص يريد أن يفهم، ويتخذ موقف "التحليل العلمى". وهذا ما فعله بالضبط الدكتور "فؤاد زكريا" فى الكثير من مؤلفاته، التى خصص أجزاء كبيرة منها لمناقشة "فكرة التقدم"[1] من زواياها المتعددة، والتى بدأها بتشخيص "أسباب التخلف"، وخاصة تلك التى تتعلق باضطراب الموقف العربى تجاه التراث، والذى بدوره يعوق "حركة التقدم".

١ - مصطلح التخلف والموقف من التراث :

حدد فؤاد زكريا "معنى التخلف" بأنه هو: عدم القدرة على ملاحقة الركب، بعد أن كانت هذه القدرة متوافرة. وبهذا المعنى يكون المجتمع المتخلف – إذا التزمنا اشتقاق اللفظ – هو ذلك الذى كان مسايرا لموكب الحضارة يوما ما، ثم عجز لسبب أو لآخر عن الاستمرار فى السير، فسبقه الموكب. وهذا يعنى أن هناك فرقا بين "التخلف" و"التأخر"، فالتأخر سمة للمجتمع الذى لم يكن يوما ما فى المقدمة، أما التخلف فهو سمة المجتمع الذى وصل إلى المقدمة، وحمل

(*) أستاذة جامعية مصرية.

"مشعل التقدم" فى وقت مضى، ثم تباطأت مسيرته بعد ذلك أو توقفت.

إذن التخلف مرتبط ارتباطا أساسيا بـ "البعد الزمنى"، وبالعلاقة بين "الماضى والحاضر". والعالم العربى يقدم إلينا مثلا بارزا تتوافر فيه كل "مقومات التخلف"، بالمعنى الذى حدده فؤاد زكريا، إذ كان يوما ما رائدا لحضارة زاهية، ثم توقفت مسيرته، وأصبح الآن يتطلع إلى الوراء متحسرا على الأيام التى ولت.

وقد لاحظ فؤاد زكريا أن هناك صلة "اشتقاقية" واضحة بين "الخلف" و"التخلف"، وأن "المتخلف" ينظر دائما إلى "الخلف"، ومن ثم، فإن تحليل "عوامل التخلف الفكرى العربى"، ينبغى أن يرتكز أساسا على بحث تلك الصلة الفريدة بين الماضى والحاضر فى "العقل العربى"، وهذا ما فعله مفكرنا، حيث أكد أن السمة التى تنفرد بها "العلاقة بين الماضى والحاضر فى الثقافة العربية"، هى أن الماضى ماثل أمام الحاضر، لا بوصفه مندمجا فى هذا الحاضر ومتداخلا فيه، بل بوصفه قوة مستقلة عنه، منافسة له، تدافع عن حقوقها إزاءه، وتحاول أن تحل محله إن استطاعت. هذه النظرة "اللا تاريخية" إلى الماضى أرجع إليها فؤاد زكريا المسئولية عن قدر كبير من التخلف الفكرى الذى يعانى منه العالم العربى، وعن ذلك التخبط و"الاضطراب الثقافى"، الذى يظهر أوضح ما يكون فى الطرق التى نعالج بها "مشكلة موقفنا من التراث"، ودوره فى حياتنا الحاضرة، أو"مشكلة الأصالة والمعاصرة"، ولذلك حاول إثبات أن الطريقة التى طرحت بها هذه المشكلة، سواء من جانب "أنصار التراث" أم "خصومه"، لم تكن هى الطريقة الصحيحة، وأن هذه النظرة المخطئة إلى التراث، وإلى ثقافتنا الماضية فى صلتها بالحاضر، من أهم أسباب التخلف الفكرى وعدم "الاستقرار الحضارى" فى عالمنا العربى[٢].

ومن خلال رصده للفريقين، المؤيد للتراث والرافض له، وجد أن "أنصار التمسك بالتراث"، يستندون فى دعوتهم إلى أساس متين، هو ضرورة المحافظة على وحدة الأمة عن طريق التعلق بماضيها والاعتزاز به، وهو هدف لا يستطيع أحد أن ينكر أهميته، حتى من كان له رأى مخالف فى الوسائل المؤدية إليه. ومن جهة أخرى، فإن "أنصار مسايرة الحضارة الغربية الحديثة"، يرتكزون بدورهم على حجة لا مفر من الاعتراف بقوتها، هى عظمة حضارة الغرب فى القرون الأخيرة، وتفوقها الساحق فى جميع المجالات، من علمية وفكرية وفنية واجتماعية. وهم يؤكدون أن من العبث اتخاذ موقف العناد فى هذا الصدد، إذ إن "الحضارة المتقدمة" هى التى تسود دائما، ومن المحال أن تستطيع أمة أن توصد أبوابها فى وجه "التفوق الحضارى" الذى يأتيها من مصدر خارجى، لأن هذا التفوق سيفرض نفسه سواء شاءت هذه الأمة أم أبت، وكل ما ستجنيه من العناد، هو استمرارها فى "التخلف"، واستمرار الآخرين فى "السبق"[٣].

بدأ فؤاد زكريا بالإشارة لموقف المعارضين للتراث، والذين يذهبون إلى وجود عيوب كامنة فى هذا التراث، ويستخلصون من هذه العيوب نتيجة تقول : إن من الواجب "التخلى" عن التراث، أو من الواجب إدخال "تعديلات" أساسية عليه. ورغم موافقة فؤاد زكريا على "المقدمات" التى ارتكز عليها هذا الفريق، إلا أنه لا يوافق على "النتائج" التى استخلصوها من هذا الاتجاه، فالتراث مثلا يتهم بأنه حافل بالعناصر "اللاعقلية والخرافية"،وبأنه يحتشد بـ "الغيبيات والأفكار الأسطورية". وهذا اتهام يصدق بالفعل على التراث فى جانب من جوانبه. ولكن النتيجة التى تستخلص منه، وهى أن هذا التراث "فاسد" من أساسه، ليست بالنتيجة الصحيحة، ذلك لأن أمثال هذه العناصر اللاعقلية والخرافية، لم تمنع "الفكر الأوروبى" من أن يصل إلى ما وصل إليه الآن من "تقدم". فمن الحقائق المعروفة أن العصور الوسطى الأوروبية كان تفكيرها أشد إظلاما وإغراقا فى الغيبيات، وأن أوروبا الحديثة ظلت تحتفظ بقدر غير قليل من العناصر اللاعقلية، حتى فى صميم عملها العلمى، ولكن هذا لم يكن حائلا بين أوروبا وبين قيادة "حركة التقدم" فى العالم كله، فلماذا إذن كانت هذه العناصر أهم العوامل التى تسببت فى "التخلف الفكرى" فى العالم العربى، ولم تكن كذلك فى الغرب؟

ولهذه المقدمات، يؤكد فؤاد زكريا أن "أساس التخلف" لا يكمن فى هذه العناصر ذاتها، بدليل أن من الأوربيين المعاصرين من يرون هذه الأخطاء الفكرية، مرحلة ضرورية من مراحل الطريق الموصل إلى الحقيقة، ويشير مفكرنا إلى تأكيد "باشلار Bachelard" أن: "الخطأ يسبق الصواب دائما، وأن الصواب ليس إلا محاولة مستمرة لتصحيح الخطأ، وجهدا دائما يبذل من أجل قهر العقبات العديدة التى تعترض طريق المعرفة". فالعلم ليس فى صميمه مجموعة مجموعة من الحقائق التى نتوصل إليها واحدة بعد الأخرى، وإنما هو مجموعة من الأخطاء التى نتغلب عليها واحدة بعد الأخرى. وفى هذه الحالة يمكن أن تكون الخرافات والغيبيات مرحلة لابد منها فى المسار الطويل للمعرفة. والمهم أن تعقبها المراحل التى تعمل على تجاوزها. إن "اللاعقلانية والخرافة"، إذا ما نظر إليها فى إطار تاريخى، لا ينبغى أن تكون عاملا لـ "التخلف"، وإنما يتحدد ذلك وفقا للتطور اللاحق الذى يطرأ عليها[٤].

وإلى النتيجة نفسها، انتهى فؤاد زكريا، فى تحليله لنمط آخر من أنماط المعارضين للتراث، وهو الاتجاه الذى يعزو "التخلف الفكرى" لعالمنا العربى إلى "الاستبداد" و"اضطهاد الحريات"، ويشير زكريا هنا إلى رأى "زكى نجيب محمود"، الذى أورده فى كتابه "تجديد الفكر العربى"[٥]. ويرفض مفكرنا هذا الرأى، لأن تاريخ الفكر الأوروبى بدوره حافل بمظاهر "قمع الحريات"، ولا سيما الحرية الفكرية، وأشار لما كان يحدث للخارجين عن التيار المعترف به فى العصور الوسطى، وشهداء "الإصلاح الدينى فى عصر النهضة"، بل إن العصر الحديث ذاته قد استهل بفترة طويلة من اضطهاد الفكر باسم الدفاع عن الدين. ففى هذه الفترة أحرق "جوردانو برونو" حيا، وحوكم "جاليليو"، وكاد أن يدفع حياته ثمنا لإيمانه بالنظام الفلكى الجديد، وتأييده له بالملاحظات العملية والمعادلات الرياضية. وعاش "ديكارت" مهددا بمصير مماثل لمصير جاليليو. واضطر "اسبينوزا" إلى أن يكتب بلغة ظاهرها "لاهوتى" وباطنها "عقلانى" حتمى. وهكذا لم يكن تاريخ الغرب خاليا من مظاهر قمع الحرية الفكرية، وكانت السلطة الدينية تمارس إرهابا فكريا، لا يقل عما شهدته الحضارة العربية، فى العهود التى بلغ فيها الاستبداد قمته. ومع ذلك فإن هذا "الاستبداد" لم يمنع الغرب من "التقدم"، ولم يحل دون ظهور "عصر التنوير" بحريته الفكرية الرائعة، بعد قرن واحد من الزمان.

ولهذا فإن فؤاد زكريا يعيب موقف خصوم التراث أو نقاده، على إصرارهم على أن يوجهوا حملتهم بعنف إلى هذه العوامل السلبية، وكأنها هى وحدها سبب "التخلف"، وهذا يدل على أن هذا الفريق كان يتوقع من التراث أن يحل مشكلات الحاضر، أو يتصور أن له مثل هذه الوظيفة، ولكنه يرى التراث عاجز عن أدائها.

ويقارن فؤاد زكريا بين هذا الفريق "المناهض للتراث القديم"، وبين "موقف الأوربيين من تراثهم القديم". فمن العسير أن نجد اليوم كاتبا أوربيا، ينتقد نظرة "الفلاسفة اليونانيين" إلى الكون مثلا، أو يحمل على النظريات الأخلاقية عند "الفلاسفة الرومان". وليس هذا راجعا إلى أن تلك الفلسفات أو الآراء العلمية كانت بمنأى عن النقد، بل هذا راجع إلى سيطرة "النظرة التاريخية" على موقف الأوربيين من التراث، وإدراكهم أن سيادة هذه النظرة التاريخية، تعنى ضرورة الامتناع عن مقارنة الماضى بالحاضر، وبالتالى الامتناع عن توجيه الذم أو المدح إلى التراث، إلا إذا كان ذلك داخل الإطار التاريخى الخاص به. وهكذا فإننا حين نشدد الحملة على التراث من منظورنا الحاضر، إنما نتخذ موقف من كان يتوقع من التراث أن يحل مشاكل العصر الحاضر، ونغفل بذلك الموقع التاريخى للتراث، والوظيفة التى كان ينبغى عليه أن يؤديها فى إطار عصره، ونقفز بهذه العصور عبر مسافات زمنية واسعة، وعندئذ يكون من السهل أن تجد عليه – من وجهة النظر الحاضرة – مآخذ لا أول لها ولا آخر، إذن فالبحث عن أسباب "التخلف الفكرى" فى العالم العربى، لا ينبغى له أن يتخذ من نقد التراث مدخلا وحيدا أو مدخلا رئيسيا[٦].

من جهة أخرى يعرض فؤاد زكريا لرؤية أنصار التراث، الذين يرون أن "سبب التخلف الرئيسى" هو عدم التزامنا بالتراث، أو هو ابتعاد الحاضر عنه، وأن "طريق التقدم الحقيقى" هو الرجوع إليه بصورة أو بأخرى. وهناك من هذا

الفريق من يكتفون بالدعوة إلى "استلهام روح التراث" والمبادئ المعنوية التى ألهمت رواده وأقطابه. وهناك من هذا الفريق المناصر للتراث، من يدعو إلى "استعادة التراث بتفاصيله"، ويرون أن "خلاص العرب وتقدمهم" فى حاضرهم، إنما يكون بـ "بعث الماضى من جديد"، حتى فى جزئيات الحياة اليومية كالملبس، أو أسلوب المعاملات الجارية. وسواء أكان الأمر متعلقا بهؤلاء أو أولئك، فإن مثل هذا الموقف الذى يدعو إلى استعادة مقومات الماضى فى الحاضر، يعد – من بين سائر الثقافات العالمية – موقفا تنفرد به الثقافة العربية.

ولكى يدعم "أنصار التراث" حجتهم، فإنهم يستندون إلى مصادر معينة فى هذا التراث، يؤكدون أن "المعرفة البشرية" كلها تكمن فيها، ويجعلونها تبدو كما لو كانت قد وعت علم السابقين واللاحقين، بحيث يكون من العبث تجاوزها، لأن كل شيء سبق أن قيل فيها. ويشير فؤاد زكريا فى هذا الصدد إلى فئة كاملة من الكتّاب، تخصص أفرادها فى إثبات أن الكشوف العلمية الحديثة موجودة كلها فى آيات قرآنية. ويعتمد هؤلاء الكتّاب على "مشابهات لفظية" بسيطة فى إثبات دعواهم، كالاعتماد على قوله تعالى: {ومن يعمل مثقال ذرة}[٧] فى إثبات وجود "علم الذرة" فى النصوص القرآنية، أو على قوله تعالى: {وجعلنا من الماء كل شيء حى}[٨] فى إثبات وجود جميع حقائق "علم الأحياء"... وهكذا[٩].

ومن الأمور التى استرعت انتباه فؤاد زكريا، أن هناك فريقا قويا من أنصار التراث المتحمسين له، يرفضون هذا النوع من التفسير بكل قوة مثل "بنت الشاطئ"، ويستنكرون بشدة أن يكون القرآن كتابا فى "علم الطبيعة" أو "البيولوجيا" أو "تكنولوجيا الفضاء"، ويؤكدون أن "الوظيفة الأخلاقية" لا الوظيفة العلمية هى الهدف الأساسى من النصوص الدينية.

وينتقد فؤاد زكريا فى هذا الإطار اتجاه الكتّاب الذين أنتجوا عشرات الكتب، التى حاولوا من خلالها أن يثبتوا العلم كله – سواء ما اكتشف منه وما سيكتشف فيما بعد – فى النصوص الدينية، لأن هذا التوجه إنما هو جهد ضائع، يبذل فى سبيل هدف محكوم عليه منذ البداية بالإخفاق. والمشكلة التى يؤدى إليها هذا الموقف، هى أننا حتى لو افترضنا جدلا صحة كل ما يقال فى هذا الصدد، لابد أن ننتظر أولا حتى تكتشف النظرية العلمية بالجهد البشرى، ثم نهتدى إليها بعد ذلك فى النص الدينى، فالذرة لم يتبين وجودها فى القرآن إلا بعد أن كانت قد اكتشفت قوانينها فعلا. وقل مثل هذا عن كل "كشف علمى" يقال إن أصوله موجودة فى "الآيات القرآنية". ولا شك أن حجة أنصار التراث فى هذا الصدد، كان من الممكن أن تصبح فعالة بحق، لو كانت هناك حالات أمكن فيها التوصل إلى كشف علمى، عن طريق دراسة الآيات التى ورد فيها هذا الكشف فحسب. ولكن لما كان من المستحيل الإتيان بحالة واحدة، كان فيها "النص الدينى مصدرا لنظرية جديدة فى العلم"، فإن الهدف الذى يرمى إليه أنصار هذا الرأى يفقد كل مبرر له.

وفى هذه الحالة يكون رأى ذلك الفريق من أنصار التراث، الذى يرى أن "النص الدينى لا يستهدف سوى هداية البشر"، لا تعليمهم أساسيات الطبيعة أو البيولوجيا أو الكيمياء، أحكم بكثير من رأى أولئك الذين يتوهمون أنهم يعلون من قدر النص الدينى، إذ يضعون فيه كل علوم البشر، ثم يتبين لهم أن حجتهم باطلة، لأن "الكشوف العلمية لا تتم إلا بجهد بشرى"، لن نهتدى إليها فى النص الدينى إلا بعد أن تكون قد اكتشفت بالفعل[١٠].

وهناك اتجاه آخر من أنصار التراث، أشار إليه مفكرنا، يرفض هذه المحاولة ذاتها لأسباب أخرى، هى تهوينه من شأن العلم بوجه عام، ففى رأى هذا الفريق أن "العقل البشرى" بأسره قاصر، والعلم الذى يمكن أن يكتسبه الإنسان، مهما ارتفع، إنما هو ضرب من الوهم أو الخداع، ولابد أن يدرك الإنسان أن ما يصل إليه من علم سيظل على الدوام محدودا، وسيعود عليه فى نهاية الأمر بأضرار وخيمة. مثل هذا الموقف "المعادى للعلم"، لن يقبل تفسير النصوص الدينية على أنها ذات وظيفة علمية تعليمية، أو على أنها تتضمن أهم ما توصل إليه الإنسان من الكشوف والمخترعات، لسبب بسيط هو أن مجال العلم بأكمله "ثانوى" الأهمية فى نظره[١١].

ويرصد فؤاد زكريا موقف فئة أخرى من المؤيدين للتراث، لا تحاول أن ترد علم البشر – ما كان منه وما سيكون – إلى

نصوص دينية، وإنما ترى فى "التراث العلمى والفكرى العربى"، فى عصر نهضته الكبرى، "أصلا لعدد كبير من المكتشفات الحديثة"، وتمجد ذلك التراث بوصفه منبعا للحكمة والمعرفة لم تعرف البشرية له نظيرا. وهذا الموقف كما يراه فؤاد زكريا له سند من التاريخ، لأن العصور الوسطى العربية كانت على عكس العصور الوسطى الأوروبية، فترة "ازدهار علمى وفكرى". ولكن الأمر الذى يضعف موقف هذه الفئة، ليس "المبدأ العام" الذى ترتكز عليه، وإنما "المبالغة المسرفة" فى تأكيد هذا المبدأ، والسعى إلى الخروج بهذا التراث المجيد عن إطاره التاريخى، وإضفاء نوع من الصحة المطلقة التى تسرى على كل زمان، على إنجازاته التى كانت فى وقتها شيئا رائعا بحق، وفى هذا النزوع إلى صبغ التراث العلمى والفكرى بصبغة المطلق، ما يقرب بين هذه الفئة وسابقتها.

مما يؤكد هذا، أن هذا الفريق يصر على الاهتداء إلى أحدث النظريات العلمية فى المجالات المختلفة، لدى العرب القدماء، فعندما يمجدون "ابن خلدون"، فإنهم يسعون جاهدين إلى استخلاص التطورات التالية فى "علم الاجتماع" و"فلسفة التاريخ" من كتاباته. وحين يتحدثون فى مجال الفلسفة، فلابد أن يؤكدوا أن "الغزالى" قد استبق "هيوم" فى نقده لـ "فكرة العلية"، وأن "ابن تيمية" تنبه قبل "المناطقة الرياضيين المعاصرين" بقرون متعددة، إلى عيوب أساسية فى "المنطق الأرسطى".

وينتقد فؤاد زكريا هذه "النظرة اللاتاريخية إلى التراث"، ويعتبرها من أوضح "مظاهر التخلف الفكرى" فى بلادنا، ذلك لأنها ترفض النظر إلى عصرنا من خلال منطقه الخاص، وتحاول أن تفكر فيه بمنطق عصر أصبح فى ذمة التاريخ، مهما كان المجد الذى كان يتصف به عندئذ. وهى فى إنكارها للسياق التاريخى الذى ظهر فيه ذلك التراث، ترتكب أخطاء فادحة، حتى فى حق التراث ذاته. فمن المستحيل مثلا أن تكون "نظريات الفيزياء الحديثة" قد ظهرت فى العصور الوسطى العربية، لأن ظهورها فى العصر الحديث كان مرتبطا بتطورات طويلة لم يكن لها نظير فى أى عصر سابق. أما "النقد الفلسفى" عند "الغزالى" وعند "ابن تيمية"، فكان فى الحالتين يهدف آخر الأمر إلى إبطال حجج الفلاسفة والمنطق الذى يرتكزون عليه، من أجل إفساح الطريق للإيمان، وللتدخل الإلهى المستمر فى العالم، أى أنه كان داخلا فى إطار فكرى مختلف اختلافا حاسما، عن ذلك الذى كانت تنتمى إليه أفكار "هيوم" أو "المناطقة الرياضيين المحدثين".

ويفند فؤاد زكريا هذا الموقف، الذى يُرجع الفضل إلى علماء العرب القدامى، فى الإنجازات العلمية والفكرية الغربية الحديثة، ويؤكد أن هذا الموقف ينقلب إلى "تمجيد" ضمنى للفكر والعلم الغربى، على حساب العرب، ذلك لأنها تتخذ من نواتج الثقافة الغربية "مقياسا"، وتحدد مكانة المفكر العربى، تبعا لمدى اقترابه أو ابتعاده عن هذا المفكر الغربى أو ذاك، فإذا كان "العالِم العربى" قد استبق "أينشتين"، وإذا كان المفكر العربى قد استبق "كونت" أو "هيوم"، فلابد أنه كان عظيما لهذا السبب ذاته. وهكذا يصبح معيار العظمة هنا هو الوصول إلى ما أنجزه الغرب. وفى هذا تمجيد ضمنى للحضارة الغربية لا يحلم به الغربيون أنفسهم. ولو كان لدينا إيمان حقيقى بما أنجزه علماؤنا ومفكرونا، لأقنعنا الإنسانية بفضلهم عليها من حيث هم فحسب، لا من حيث إنهم سبقوا أفكار هذا العالِم أو ذاك المفكر الغربى(١٢).

بعد عرضه لموقف الفريقين المؤيد للتراث والمعارض له، يحاول فؤاد زكريا أن يهتدى إلى سبب رئيسى لتخلفنا الفكرى وعلاقته بموقفنا من تراثنا، وقد أرجعه لما أسماه بـظاهرة "الانقطاع الحضارى" وهو سمة مميزة للتراث الفكرى والعلمى فى بلادنا العربية، ويعنى به أن ماضينا وحاضرنا لا يكونان خطا متصلا، وأن هذا الانقطاع الحضارى بيننا وبين ماضينا، هو الذى أدى إلى تشويه نظرتنا إلى الماضى والحاضر على السواء.

ويشرح فؤاد زكريا فكرته عن الانقطاع الحضارى، فالعلم والفكر العربى يتسمان بفترة ازدهار، وصلا فيها إلى أقصى "درجات التقدم" المتاحة فى العصور الوسطى، وكان العرب خلال هذه الفترة هم معلمى الإنسانية وموجهيها بحق، وكان مركز "الثقل الحضارى" فى العالم هو البلاد الناطقة بالعربية. ولكن هذه الفترة اللامعة، ما لبث أن انطفأت، ولم يحدث

استمرار واتصال لـ "حركة التقدم"، وتوقف نمو "العقل العربى" عند مرحلة معينة، كاد بعدها هذا العقل أن يصبح منسيا. وفى القرن التاسع عشر، بدأت مرحلة النهوض من جديد، وحاولت أن تستعين بذلك العقل الذى كان مكتمل النمو فى وقت ما، ولم يدر بخلدها أن "نمو الإنسانية" ككل، كان قد تجاوز هذه المرحلة بكثير، وأن "التخلف" كان أعمق وأوسع مدى، من أن يمكن تعويضه، عن طريق استئناف السير من جديد، ابتداء من النقطة التى توقفت عندها المسيرة قبل زمن طويل.

هذا "الانقطاع الثقافى" إذن أمر واقع، وحدوث هذا الانقطاع يعنى أن العلم والفكر العربى، لم يكوّنا تراثا متصلا، استمر منذ فترة ازدهاره حتى وقتنا الحالى بلا توقف، بل عاشا فترة مضيئة أعقبها ظلام طويل. وقد ترتب على عدم استمرار هذه الفترة، أنه لم تتهيأ لهما الفرصة لكى يندمجا فى "عقل الشعب العربى"، وتصبح مبادئهما جزءا من تكوين الإنسان الذهنى فى هذه المنطقة من العالم، وإنما ظل العلم والفكر منعزلين، ومقتصرين على الصفوة المختارة(١٣).

ويرى فؤاد زكريا أن الأخطر من ذلك أن "معنى التراث" نفسه، يصبح فى حالة "الانقطاع الحضارى"، محتاجا إلى مراجعة جذرية، ذلك لأن قيمة أى تراث علمى وفكرى، نريد له أن يكون قوة حية، إنما تكمن فى "استمراره"، وفى كونه جزءا من "تاريخ متصل"، فالامتداد الزمانى المتصل، مصدر أساسى لقوة تأثير التراث، بل هو جزء لا يتجزأ من معناه الحقيقى(١٤).

وليس معنى ذلك أن التراث العلمى والفكرى، يجب أن يسير فى خط مستقيم، أو يرسم خطا بيانيا صاعدا، فكلنا نعرف تلك النكسات المؤقتة والتعرجات والالتواءات، التى تطرأ على "مسار العلم والفكر فى جميع الثقافات"، ولكن المهم فى الأمر، أن يكون المسار فى مجموعه سائرا، بالرغم من "حالات التراجع المؤقتة"، فى طريق صاعد متصل. ويترتب على هذا "المسار المستمر والمتصل للعلم والفكر"، أن تكون "قيمة التراث" الذى يمثله، كامنة فى تجاوزه. لأن التراث المتصل أشبه ما يكون بالحياة فى استمرارها عبر الأجيال المتعاقبة. فالكائن الحى يولد حياة أخرى تنطوى فى آن واحد، على معنى استمرار القديم من جهة، وفنائه من جهة أخرى. وهذا الاستمرار من خلال الفناء، هو الشكل الوحيد الذى تستطيع به الحياة أن تؤكد ذاتها. وقل مثل ذلك عن التراث، فهو - إذا كان متصلا - فإنه يحيا من خلال عملية تفنيده وتجاوزه.

ولو أننا نظرنا إلى أى تراث قديم - علمى مثلا - عبر مسافات زمنية طويلة، لبدا لنا أن الحالة الجديدة للعلم، منقطعة الصلة به تماما. ولكن حقيقة الأمر هى أن هذه الحالة الجديدة لم تنشأ، ولم تصبح ممكنة، إلا بفضل سلسلة من التطورات، كان فيها "القديم" ذا تأثير فى البداية، ثم ضعف تأثيره بالتدريج، نتيجة للنقد والتصحيح، واستمرت عملية التصحيح والتجديد هذه، حتى المرحلة التى يبدو فيها أن القديم لم يعد له أى أثر، والواقع أنه موجود، ولكن من خلال فنائه وتصحيحه ونقده، موجود فى "الأجيال الجديدة من النظريات والأفكار" التى ما كانت لتبعث إلى الوجود، لو لم تكن من "سلالة" هذا الجد البعيد.

ويلخص فؤاد زكريا هذه النقطة حول "الانقطاع الحضارى"، بأن هناك تضاد بين النظرة إلى التراث التى تؤدى إلى "تقدم فكرى"، وتلك التى لا يترتب عليها سوى "التخلف"، لأن التراث فى الأولى يحيا من خلال موته، أما فى الثانية، فإنه يموت من خلال حياته. فى الأولى يكون التراث "متصلا"، لا يطرأ عليه "انقطاع"، فتكون النتيجة أن كل مرحلة قديمة تمهد الطريق لمرحلة جديدة تعلو عليها، وتستوعبها فى ذاتها، ولكن مع تجاوزها وتفنيدها. فالتراث هنا غذاء لجسم حى، هو جسم المعرفة النامى، ونمو هذا الجسم لا يتحقق إلا عن طريق امتصاصه للغذاء، الذى يفنى ويتلاشى بمعنى معين، ولكنه يحيا ويستمر بمعنى آخر أهم داخل الجسم الحى. أما فى الثانية، حين يحدث انقطاع فى التراث، وحين تتم محاولة الإحياء، دون إدراك لمقتضيات العصر الجديد الذى طرأ بعد الانقطاع الطويل، فإن فى هذا الإحياء ذاته موتا للتراث، لأنه يبعثه من جديد فى غير وقته، ويزرعه - كالقلب الغريب - فى جسم عصر لابد أن يرفضه.

إذن "الإحياء الحقيقى للتراث" فى رأى فؤاد زكريا، إنما يكون عن طريق "تجاوزه" واتخاذه سلما لمزيد من الصعود. أما إحياء "الاسترجاع"، فهو فى حقيقته قضاء على التراث، الذى لا يريد منا أن نختزنه، كالثروة المدفونة التى لا ينتفع منها أحد، بل يريد منا أن نستثمره وننفقه، حتى يعود علينا إنفاقه بالخير. وحين يدوم اختزان هذه الثروة أطول مما ينبغى، فلابد أن تصبح العملة التى تتألف منها هذه الثروة غير متداولة، وغير قابلة لأن ينتفع منها أحد[١٥].

٢ - إشكالية الأصالة والمعاصرة :

طرحت إشكالية "الأصالة والمعاصرة" فى حياتنا الثقافية، منذ أن أصابتنا تلك الصدمة الحضارية، التى تولدت عن "احتكاكنا المباشر بالغرب فى أوائل القرن التاسع عشر". فقد كان العرب قبل ذلك مجموعة من المجتمعات شبه المغلقة، التى لمَ يكن الغرب يتصل بها إلا عن طريق أفراد مغامرين، يدفعهم حب الاستطلاع إلى المجازفة بدخول هذه الأرض المجهولة المشوقة المليئة بالغرائب، فيقيمون فيها فترة قد تطول أو تقصر، ثم يعودون إلى الدهشة أو الاستعلاء أو المبالغة، وتستهدف هذه الزيارة إبهار القارئ فى بلادهم، أكثر مما تستهدف الوصف الأمين لما هو موجود فى بلادنا.

غير أن القرن التاسع عشر حمل معه مواجهة من نوع آخر، "مواجهة حضارية شاملة"، كان لابد أن تحدث، بعد أن جاءت أوروبا حاملة معها كل نواتج نهضتها الحديثة، من علم نظرى وثقافة عقلانية وأسلحة متفوقة، ونهم شديد إلى التوسع والسيطرة على أسواق العالم. ومنذ ذلك الحين، أصبح الشغل الشاغل للعقل العربى هو التساؤل عما ينبغى أن يكون عليه موقفه من هذه المواجهة : هل يحتمى بتاريخه وتراثه الماضى، ويتخذ منه درعا أو شرنقة تدفع عنه غوائل التيار الكاسح المتدفق من بلاد غربية متفوقة، أم يساير التيار الجديد أملا فى أن يكون له نصيب فى ذلك "التقدم المادى والمعنوى"، الذى حقق للحضارة الأوربية تفوقا ساحقا على سائر حضارات العالم القديم؟.

وقد كانت مشكلة "المواجهة بين القديم والجديد" تثار كل مرة فى ظروف مختلفة، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة واستجابة لمواقف متجددة، فهى تارة تثار فى مواجهة العلم الأوربى المكتشف حديثا، أو فى مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلا) صدمت العقل الشرقى الإسلامى، وحفزته إلى مراجعة موروثات كثيرة، وتارة أخرى تثار فى سياق الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والتحرر من المستعمر فكريا وماديا، وتارة ثالثة تطرح فى مواجهة التفوق العلمى والتكنولوجى لثقافة دخيلة احتلت أرضا عربية، وهددت الكيان العربى ذاته بأخطار فادحة.

ويؤكد فؤاد زكريا أن صيغة الأصالة والمعاصرة، هى "أحدث صيغة" لمشكلة طرحها العقل العربى على نفسه منذ أمد بعيد . وقد أرجع فؤاد زكريا اختيار الألفاظ ذاتها إلى مؤثرات أجنبية، مباشرة أو غير مباشرة. فقد شاع فى بلادنا مصطلح "الأصالة" ترجمة للمصطلح الفرنسى Authenticité الذى استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث، ووضعوه فى مقابل مصطلح "الحداثة Modernité"، الذى يقترب معناه المقصود كثيرا من لفظ "المعاصرة". وكان من أهم هؤلاء المفكرين الغربيين، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسى "جاك بيرك" الذى عمل على "ترويج" هذا المصطلح فى كتبه، وبين تلاميذه من العرب[١٦].

إذن مشكلة "الموروث والوافد" كانت مطروحة فى صورتها العامة، وفى الكثير من تفاصيلها، منذ ما يقرب من قرنين، ولكن العبارات التى صيغت بها كانت تتباين من مرحلة تاريخية إلى أخرى. غير أن المرء يكون واهما لو اعتقد أن نوع المفاهيم المستخدمة فى طرح المشكلة، لم يكن له تأثير على طريقة فهمنا للمشكلة نفسها، وأن المسألة كلها مجرد ألفاظ متباينة تعبر كلها عن جوهر واحد. فحقيقة الأمر هى أن الألفاظ التى نعبر بها عن المشكلة تؤثر إلى حد كبير فى بلورة تفكيرنا إزاءها، وتحديد موقفنا منها. هذا ما أدركه الدكتور فؤاد زكريا، وحاول فى ضوء هذه الحقيقة أن يحلل آخر الصيغ التى تطرح من خلالها هذه الإشكالية، وهى صيغة "الأصالة والمعاصرة"، فقد ألقت هذه الصيغة بظلالها دون شك

على العقل العربى، وعلى طريقة مناقشته للمشكلة بأسرها، إذ كانت طريقة طرح الموضوع تتخذ عادة شكل "الاختيار بين ثلاثة بدائل"، اختيار الأصالة، أو المعاصرة، أو محاولة التوفيق بينهما[١٧].

وقد عرض الدكتور فؤاد زكريا لبعض الأفكار التى تثبت أن هذه الصيغة فى طرح المشكلة، مسئولة عن قدر كبير من التخبط الفكرى، الذى تتسم به معالجتنا لهذا الموضوع، بل إن هذه الصيغة لابد أن تؤدى إلى استمرار المناقشات حول "الأصالة والمعاصرة" إلى ما لا نهاية، دون أن يتقدم تحليلنا للمشكلة وأبعادها خطوة واحدة إلى الأمام. ويؤكد فؤاد زكريا أن طرح قضية الأصالة والمعاصرة على شكل بدائل ثلاثة هى : التمسك بالأصالة، أو السير فى طريق المعاصرة، أو القيام بمحاولة "توفيقية" للجمع بين الاثنين، يثير إشكالات تزيد من تعقيد القضية، وتجعل الوصول إلى رأى حاسم فيها أمرا يكاد يكون مستحيلا.

ويناقش فؤاد زكريا هذه البدائل منتقدا إياها، ليطرح فى النهاية صيغة أخرى. فالبديل الأول، وهو "التمسك بالأصالة"، يفترض أن من الممكن أن نعيش فى ظل "أصالتنا" وحدها. ومعنى "الأصالة" فى نظر هؤلاء هو "العودة إلى الأصل"، أى أن المطلوب من المجتمع فى ظل هذا البديل، هو أن يعيش فى ماضيه دون حاضره، وأن يستلهم التاريخ ويبنى حياته على أساسه[١٨]. أما فؤاد زكريا فلديه تصور آخر لمفهوم الأصالة، الذى يتضمن عنده معنيين رئيسيين، بينهما تشابك واتصال.

المعنى الأول: "زمنى"، فالأصيل أو العريق، هو الذى تمتد جذوره إلى الماضى و"تتأصل" فيه. بهذا المعنى نتحدث عن أسرة أصيلة، أو عن فرس أصيل، فنقصد فى الحالتين امتداد الجذور إلى أصول بعيدة يمكن تتبعها والزهو بها. ولكن هذا الذى تمتد جذوره فى الماضى، لابد أن يكون موجودا معنا اليوم، أى لابد أن يكون معاصرا. فالفرس الأصيل هو السليل الذى نراه حولنا، ونستطيع أن نتتبع شجرة نسبه إلى أجداد مشهود لهم بعلو المكانة. وبعبارة أخرى، فإن "الأصالة فى معناها الزمنى، تطلق على تلك الحالة التى يكون فيها المعاصر، أو الموجود معنا اليوم، ضاربا بجذوره فى الماضى، وفى التاريخ".

وبهذا المعنى الزمنى لا تكون الأصالة، على الإطلاق، نقيضا أو حتى "مقابلا للمعاصرة"، بل إن كلا منهما تشكل جزءا من معنى الأخرى. فالأصيل لابد أن يكون معاصرا، يتميز بعمق جذوره التاريخية، والمعاصر قد يكون أصيلا أو غير أصيل. بعبارة أخرى، فهناك تداخل لا يستهان به فى المعنى بين الأصالة والمعاصرة، عندما تفهم الأصالة بمعناها الزمنى، على حين أن الطرح الشائع، لهذه الصيغة، يصور الأمر كما لو كانت الأصالة تشير إلى الماضى أو التراث وحده، والمعاصرة تلتزم الحاضر فحسب.

ويشير فؤاد زكريا إلى معنى ثان، لا صلة له بالزمان، هو "الصدق مع النفس، والتعبير الحقيقى عن الذات"، وفى هذا المعنى نتحدث عن "أصالة العاطفة" أو"أصالة الشاعر"، ولا يقصد مفكرنا بالطبع العودة إلى الأصول التاريخية العائلية للشاعر، وإنما يقصد أنه فى فنه يعبر عن نفسه بلا تزييف، أو أن العاطفة تعبر بالفعل عن المشاعر الداخلية لصاحبها، وليس فيها زيف أو خداع. وفى هذا المعنى الثانى الذى حدده فؤاد زكريا لمعنى "الأصالة"، يرى أنه "لا يوجد أدنى تعارض، أو حتى اختلاف جوهرى فى المعنى، بين الأصالة والمعاصرة، لأن المعاصر يشتمل على ما هو أصيل وما هو غير أصيل"، يعنى، ما هو صادق مع نفسه، وما ينطوى على زيف أو خداع.

هذان هما المعنيان الرئيسيان لـ "الأصالة"، وهما لا يتضمنان أى تعارض مع "المعاصرة"، ولكن وضع اللفظين أمامنا - فى كل المعالجات الحالية للمشكلة - كما لو كانا "بديلين" يتعين علينا أن نختار بينهما، أو على أحسن الفروض، أن "نوفق" بينهما، هو فى صميمه طرح باطل، يؤدى إلى تشويه للمشكلة برمتها، وإلى تضليل للعقول التى تضنى نفسها فى البحث عن حل لها[١٩].

إذن "النظر إلى الأصالة على أنها العودة إلى الأصل"، بمعنى أن يعيش الفرد فى ماضيه دون حاضره، هذا "بديل غير معقول" من الناحية النظرية، وغير ممكن من الناحية العملية، لأنه لا يستطيع أى مجتمع أن يجمد التاريخ ويتشبث بفترة واحدة منه، ويتجاهل كل ما قبلها وما بعدها، ويجعل من هذا الماضى حاضرا أبديا لا يسرى عليه التغير، ولا يخضع لتقلبات الزمن، ولا يمكن أن يعيش أى مجتمع بأمجاد ماضيه وحدها، وينسى أن ما كان "مجدا" فى عصر معين قد يصبح "تخلفا" إذا ما نقل بحذافيره إلى عصر آخر. إن إشكال البديل الأول هو فى كلمة واحدة أنه يلغى التاريخ، على حين أن التاريخ ليس مما يمكن إلغاؤه[٢٠].

أما البديل الثانى الذى يتساءل أصحابه : هل "أساس التقدم" هو أن نكون معاصرين، أى نساير العصر؟. هذا التساؤل يفترض أن العكس ممكن ولو نظريا، فهو يفترض أن من الممكن ألا يكون المجتمع "معاصرا"، أى لا يعيش عصره. فـ "هل يستطيع أحد أن يتصور مجتمعا معاصرا يختار بمحض إرادته أن يكون غير معاصر؟ هل من الممكن أصلا أن يكون المجتمع فى العصر ولا يكون فيه، أى أن ينعزل عنه طوعا"؟ سيجيب بعضهم بأن هذا ما يحدث مثلا فى المجتمعات البدائية التى يعيش بعضها فى أواخر القرن العشرين، وفقا لأوضاع ظلت على ما هى عليه منذ عشرات القرون. ولكن "البدائى" لا يفعل ذلك إلا مرغما، فهو لا يعرف القرن العشرين، لأنه لم يتعرض لمؤثراته ولم يتصل بها. أما الحالة التى نحن بصددها فهى حالة مجتمع يعرف العصر ويتصل به، ولكنه ينفصل عنه عامدا، ويختار أن يعيش فى عصر غيره. إنك حين تضع المعاصرة كأنها بديل ضمن بديلين آخرين، فأنت تضع معايشتك للعصر الذى تعيش فيه، كأنها اختيار وكأنها شىء يمكن أن يحدث أو لا يحدث. وحقيقة الأمر أن "المعاصرة ليست اختيارا، وليست بديلا من البدائل، فعصرك جزء منك وأنت جزء منه، ولا أحد يملك أن يكون معاصرا أو لا يكون".

ويرى فؤاد زكريا أن هذين البديلين، يكشفان عن إشكالات أساسية فى علاقتنا بالزمن، فالطريقة التى يصاغ بها البديلان توحى بأن فى استطاعة مجتمع ما أن يختار ألا يعيش عصره، بل يستمد مقومات حياته كلها، أو أهمها، من عصر ماض. وهذا ما جعل مفكرنا يؤكد "أن صيغة الاختيار بين الأصالة والمعاصرة، تعبر عن خلل أساسى فى علاقتنا بالزمن وبالتاريخ"[٢١].

وهناك بعد آخر لإشكالية الأصالة والمعاصرة، هو البعد "التقويمى"، فأنت حين تتحدث عن أصالة مجتمع ما لا تعنى الرجوع إلى "أصل" هذا المجتمع فحسب، بل تعنى أيضا العودة إلى ما هو "أصيل" فى تاريخه وفى أعماق شخصيته المعنوية. وبهذا المعنى نتحدث عن الأصالة فى بحث أو كتاب، ونعنى بذلك أنه لم يعتمد على غيره أو يعكس آراء الآخرين، وإنما كان له موقفه الخاص المستقل النابع من ذاته. وهكذا فإن "الأصالة" يمكن أن تشير إلى "معنى زمنى هو الرجوع إلى الأصل"، ويمكن أيضا أن تشير إلى "معنى تقويمى هو البحث عما هو أصيل". ويمكن بالطبع أن تجمع بين المعنيين على أساس أن الأصيل حقا هو ما ينتمى إلى "الأصل".

وتنطبق هذه "الازدواجية" نفسها على معنى "المعاصرة"، فحين نتحدث عن المعاصرة بوصفها "ضرورة للنهوض والتقدم"، وسبيلا إلى القضاء على "التخلف"، لا نقصد بذلك الدعوة إلى أن نعيش فى الفترة الزمنية الحاضرة فحسب، بل نعنى أيضا متابعة "أفضل" ما فى هذه الفترة الزمنية الحاضرة وأكثرها "تقدما"، والدليل على ذلك هو أن النماذج التى تختارها للمعاصرة تكون عادة فى الصف الأول من مجتمعات العصر الحاضر، مثل أوروبا الغربية أو أمريكا أو اليابان، أو البلاد المتقدمة فى العالم الاشتراكى، تبعا لوجهة نظر المرء.

هناك إذن "تداخل أساسى بين البعدين الزمنى والتقويمى، فى استخدامنا لكلمتى الأصالة والمعاصرة". وهذا التداخل هو الذى يثير الإشكالات التى أشار إليها فؤاد زكريا من قبل، لأن الدعوة إلى الأصالة إذا فهمت بمعنى الرجوع إلى "الأصل" وإيقاف مسيرة التاريخ، تصبح الدعوة مستحيلة، فضلا عن كونها متخلفة. أما إذا فهمت بمعنى البحث عما هو

"أصيل" وغير مسبوق، فإنها تصبح تعبيرا عن هدف جدير حقا بأن نسعى إليه. وبالمثل فإن الدعوة إلى المعاصرة، إذا فهمت بمعنى الحياة فى الفترة الزمنية الحاضرة، تصبح تحصيلا حاصلا، ما دام هذا أمرا مفروضا علينا، وما دام العصر فينا ونحن فيه، بحكم وضعنا الإنسانى نفسه، أما إذا فهمت بمعنى البحث عن الأفضل والأكثر "تقدما" فى هذا العصر، فإنها تصبح عندئذ غاية تستحق أن نسعى إلى تحقيقها.

لهذه الأسباب، فقد رأى فؤاد زكريا طرح صيغة أخرى، تقضى على هذا التداخل، وتتجنب هذه الصعوبات. والصيغة التى يعتقد مفكرنا أنها تخلصنا من كل هذه الالتباسات، وتضع أمامنا بدائل تمثل التحدى الحقيقى الذى يواجه مجتمعنا العربى، شأنه شأن سائر مجتمعات العالم الثالث، هى صيغة "الاتباع أو الإبداع"، ويعنى أن "الإشكال الحضارى" الذى نواجهه هو: هل نظل إلى الأبد "مقلدين محاكين"، نساير الآخرين ونمسك بذيل تطور لم نصنعه، أم نصبح "مبدعين"، نبتكر حلولنا الخاصة ونقف ندا للآخرين بأفكارنا الخلاقة؟[٢٢].

هذا "التقابل بين الإتباع والإبداع"، الذى اقترحه فؤاد زكريا، "بديلا للتقابل المضلل بين الأصالة والمعاصرة"، يرى أنه يمتاز على هذا الأخير بمزايا واضحة، فهو يتخلص من كل مظاهر الخلط بين المعنى الزمنى والمعنى التقويمى، لأنه يستبعد الإشارة إلى الزمن، أو على الأصح يتخطى حدودها. ذلك لأن اتباع نمط غريب أو تقليد حضارة متفوقة، بغير تمييز أو إعمال للفكر، هو مظهر واضح من "مظاهر التخلف". ولكن من الواجب أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الإتباع يمكن أن ينطبق على مسايرة الماضى، مثلما ينطبق على محاكاة نماذج من الحاضر، ويؤدى فى كلتا الحالتين إلى نتائج سلبية. فالشاب الذى يحرص على متابعة أحدث الرقصات التى تظهر فى الغرب، وآخر صيحات الملابس فيه، مقلد لا يرجى منه إبداع. ولكن الشاب الذى يرتدى ملابس أسلافه منذ قرون عديدة، ويفكر كما كانوا يفكرون، وينفصل عن عصره ليتوحد مع عصر قديم، هو أيضا اتباعى لا أمل منه فى إصلاح أو تقدم. وأخصائى التربية العربى الذى ينقل اقتراحاته لإصلاح التعليم من كتب أو تقارير أمريكية، دون أن يعمل أى حساب لاختلاف البيئة والخلفية الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والسياسية فى كلا المجتمعين، هو بغير شك مقلد مفتقر إلى الإبداع. ومن جهة أخرى، فإن الباحث الإسلامى الذى لا يجد لمشاكلنا الحاضرة حلولا إلا فى كتب السلف الصالح، يسير بدوره على "نهج الاتباع"، ولا أمل منه فى أى "إبداع".

وهكذا يمكن أن يكون هناك اتباع للأصالة (بمعنى الأصل الزمنى)، واتباع للمعاصرة (بمعنى الواقع الراهن أيا كانت قيمته)، أى أن فكرة الإتباع تتخطى النطاق الزمنى ولا تتقيد به. ومثل هذا يمكن أن يقال عن فكرة الإبداع، فـ "الإبداع قد يكون لابتكار جديد يتمشى مع أحدث ما توصل إليه العصر، وقد يكون لأساليب بسيطة عظيمة الفائدة لا علاقة لها بالمخترعات أو الكشوف العصرية".

ويخلص فؤاد زكريا من هذا كله إلى القول بأننا إذا تأملنا وضعنا الحضارى الراهن، على أنه سعى إلى حل إشكالية الإتباع أو الإبداع، لكان ذلك أجدى وأنفع وأدق بكثير من تأمل هذا الوضع فى ضوء تلك الإشكالية العقيمة الغامضة، المليئة بالمتناقضات "إشكالية الأصالة والمعاصرة". فـ "التحدى الحقيقى الذى نواجهه ليس اختيارا بين الرجوع إلى الأصل أو مسايرة العصر، وإنما هو إثبات استقلالنا إزاء الآخرين، سواء أكان هؤلاء الآخرون معاصرين أم قدماء، وابتداع حلول من صنعنا نحن، تعمل حسابا لتاريخنا وواقعنا، وتكفل لنا مكانا فى عالم لا يعترف إلا بالمبدعين"[٢٣].

الهوامش :

(١) للتعرف على أسباب التخلف وأسس التقدم والحضارة عند فؤاد زكريا، انظر : نجاح محسن : فكرة التقدم عند فؤاد زكريا، دار الفتح للإعلام العربى، القاهرة، ٢٠٠٨.

(٢) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧، ص ٣٧ - ٣٩.

(٣) فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ٢٧ - ٢٨.

(٤) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، ص ٣٩ وما بعدها.

(٥) انظر هذه الآراء للدكتور زكى نجيب محمود بالتفصيل فى : تجديد الفكر العربى، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ط٩، ١٩٩٣، مقالة : عقبات على الطريق، ص ٢٧ وما بعدها.

(٦) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، ص ٤١ - ٤٢.

(٧) سورة الزلزلة، آية ٨.

(٨) سورة الأنبياء، آية ٣٠.

(٩) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، ص ٤٣، وانظر المعنى نفسه فى كتابه : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، ص ٢٠.

(١٠) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، ص ٤٣ وما بعدها.

(١١) المصدر السابق، ص ٤٤.

(١٢) المصدر السابق، ص ٤٥ وما بعدها.

(١٣) المصدر السابق، ص ٥٠، وانظر أيضا كتابه التفكير العلمى، سلسلة : عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٣، ١٩٨٨، ص ١٦٣.

(١٤) إلى الرأى نفسه ذهب الدكتور زكى نجيب محمود، حيث يقول : " إذا كانت حياتنا كتابا من عدة أجزاء، فالحاضر هو الجزء الأخير من تلك السلسلة، يتلوه بعد ذلك أجزاء جديدة تظهر على التوالى، على أن آخر الأجزاء، لا يفهم إلا على ضوء سوابقه " . انظر له : قصة عقل، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٢٢٠، نجاح محسن : الفكر القومى عند زكى نجيب محمود، دار الفتح للإعلام العربى، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧٤.

(١٥) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، ص ٥١ وما بعدها.

(١٦) المصدر السابق، ص ٨٦ - ٨٧.

(١٧) فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربى، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٠ - ٢١. ونستطيع القول إنه من بين الذين تمسكوا بالقديم الموروث فكرا وأسلوبا : مصطفى صادق الرافعى. ومن الذين أرادوا القضاء الكامل على القديم الموروث، والأخذ عن الثقافة الأوروبية علما وأدبا وأسلوبا، كتابة وطريقة حياة، أخذا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقيدا بقيد، سلامة موسى، فرح أنطون، لويس عوض. وهناك من حاول أن يجد موقفا وسطا يجمع بين الطرفين، منهم العقاد وطه حسين، هيكل، المازنى ٠٠٠ وغيرهم. انظر : زكى نجيب محمود : وجهة نظر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، مقالة : تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة، ص ٤٦ - ٤٧، نجاح محسن : الفكر القومى عند زكى نجيب محمود، ص ١٦٣.

(١٨) فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربى، ص ٢١ - ٢٢.

(١٩) فؤاد زكريا : الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، ص ٨٩ - ٩٠.

(٢٠) فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربى، ص ٢٢.

(٢١) المصدر السابق، ص ٢٢ - ٢٣.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٢٣ وما بعدها.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٥ - ٢٦.

تكريم عربى لفؤاد زكريا

غادة الريدى



ليس هذا الملف الذى تقدمه [إبداع] فى هذا العدد- احتفالا بالمفكر الكبير الدكتور فؤاد زكريا وتقديرا لدوره التنويرى البارز- هو الأول فى هذا المجال؛ فقد سبقت جهات عربية أخرى إلى تكريم المفكر الكبير والاحتفال به على نحو يليق برمز من رموز التنوير فى الفكر العربى المعاصر. ويأتى الملف الذى نشرته مجلة [العربى] عن المفكر الكبير منذ عدة سنوات مثالا على ذلك السبق، (وهو الملف الذى اخترنا منه مقال أستاذ الفلسفة الكبير الراحل محمود رجب لإعادة نشره فى ملف هذا العدد)، وكذلك يأتى الكتاب الذى أصدره قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الكويت عام ١٩٩٨، تحت عنوان: الدكتور فؤاد زكريا باحثا ومثقفا وناقدا، إعداد د.عبدالله العمر، وهو كتاب كبير مكرس لتكريم فؤاد زكريا، سواء من حيث ما ضمه من دراسات أكاديمية قيمة حول آراء المفكر الكبير وأفكاره وكتبه، أو من دراسات ومقالات أخرى مهداة إليه؛ ولأن هذا الكتاب غير متاح للقارئ فى مصر خاصة، بسبب النشر الأكاديمى محدود التوزيع، وأيضا بسبب مضى أكثر من عشر سنوات على صدوره، فسوف نقدم هنا صورة عامة عن أهم الدراسات التى ضمها، من خلال الوقوف عند نماذج ثلاثة منها.

ويُعد المفكر الكبير الدكتور فؤاد زكريا رائدا من رواد مسيرة التنوير، وعلما من أعلام الفكر الفلسفى فى عالمنا العربى، أثرى المكتبة العربية بمؤلفات ودراسات قيمة نذكر منها: (نيتشه، ونظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان، واسبينوزا، والجوانب الفكرية فى مختلف النظم الاجتماعية، والتفكير العلمى، وخطاب إلى العقل العربى، وآفاق الفلسفة، والصحوة الإسلامية فى ميزان العقل، والحقيقة والوهم فى الحركة الإسلامية المعاصرة)؛ وغيرها، فضلا عن ترجماته المصحوبة بتحليلات نقدية قيمة مثل: (أفلاطون-الجمهورية، وبول موى- المنطق وفلسفة العلوم، ورودلف متس- الفلسفة الإنجليزية فى مائة عام، وهـنتر ميد - الفلسفة أنواعها ومشكلاتها)؛ وغيرها.

إن ما قدمه لنا فؤاد زكريا يمثل جهدا دائبا يسعى إلى إيقاظ العقل العربى، وإفاقته من غفوته، وإقصائه عن تزمته وجموده، حيث تدعونا كتاباته دائما إلى إعمال العقل فى سائر ما يعرض لنا من مشكلات؛ إنه يخاطب عقولنا محاولا تخليصها وتطهيرها مما علق بها من أوهام وخرافات، وما وقعت فيه من ألوان التطرف وأشكال التعصب؛ حتى نخرج من تلك الشرانق الضيقة المُهلكة، التى اعتدنا التقوقع داخلها منذ عصور الظلام.

إن قضيته المحورية وشغله الشاغل هو تنبيهنا إلى أخطائنا العقلية، بسلاسة أسلوبه ودقته، وعمق منطقه ورجاحته، مما يحفزنا إلى التأمل والتفكير والنقد؛ وقد قدم فى سبيل تحقيق هذا الهدف تحليلات نقدية لقضايا كثيرة ملحة شغلت مجتمعاتنا العربية، واضعا فى اعتباره ما يطرأ من تطور مستمر فى العالم المتقدم، بينما عالمنا العربى لا يزال يعيش أزمات فكرية حقيقية تعوق تقدمه، وتقف فى وجه مسيرة العقل وحرية التفكير.

قراءة أعمال فؤاد زكريا تجعلنا نتلقى دروسا جد مفيدة، من تحليلاته الفلسفية النقدية وآرائه فى المشكلات العديدة التى اهتم بها، مثل مشكلة الحقيقة، ونظرية المعرفة، والتفكير العلمى، ومفهوم العقل، وقضية الحرية، والفن الإبداعى؛ هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالقيم عامة، وخاصة فى ميدان الأخلاق والفن والعدل الاجتماعى والديمقراطية وحقوق الإنسان عموما؛ إلى آخر تلك الميادين المهمة، التى عالجها المفكر الكبير بروح عقلانية تتوسل بالعلم وتستند إلى المنطق، فبغير هذا لن نستطيع أن نعرف طريق الابتكار والإبداع والتجديد، الذى نحن فى أمس الحاجة إليه فى كل مجالات حياتنا، فنحن فى عالم لا يعترف إلا بالمبدعين كما يقول مفكرنا. وعلينا فى المقابل من وجهة نظره، أن نتخلص من سائر أشكال التزمت، والجمود، والرجعية، والسطحية، والتواكلية، والجهل، والاتباع، والطاعة العمياء، والقمع، لأنها تعمل على تخلفنا وتراجعنا إلى الوراء يوما بعد يوم، فينبغى علينا مقاومتها بسلاح العقل والعلم، والعمل الشاق الدائب الذى يخرجنا من شرنقة التخلف والجهل إلى رحاب التقدم والنهوض.

أما عن الدراسات الثلاث التى اخترناها لنعرضها للقارئ من الكتاب المشار إليه، فهى دراسات تتكامل فيما بينها لتقدم صورة عامة لمجمل آراء فؤاد زكريا حول أهم القضايا الفكرية المعاصرة، فالدراسة الأولى تبين موقفه الفكرى تجاه آراء بعض الفلاسفة الكبار أمثال أفلاطون وديكارت واسبينوزا، وتؤكد رفضه الواضح لأى سلطة فى ميدان الفلسفة، وذلك من خلال محاولته دراسة الفيلسوف دراسة عقلية نقدية، لا تتأثر بقدر المستطاع بالصورة الشائعة عنه فى تاريخ الفلسفة. والدراسة الثانية تتناول أبرز هموم العقل العربى وأهمها كما استشعرها مفكرنا، والدراسة الثالثة تقدم وجهة نظره حول قضية (الأصالة والمعاصرة).

الدراسة الأولى: رؤية جديدة لأعلام الفلسفة

صاحب هذه الدراسة هو د.إمام عبدالفتاح إمام، وعنوانها: فؤاد زكريا مفكرا عقلانيا، وهو يشير منذ البداية إلى اتفاقه فى الرأى مع د.محمد الرميحى فى لومه للمثقفين العرب الذين تجاهلوا إنتاج هذا المفكر الكبير، فلم يضعوه موضع البحث والدراسة، مع أن هذا كما يقول: "عمل كان من شأنه إثراء الثقافة العربية، لما فى كتابات هذا المفكر من أصالة وعمق"؛ أما د.الرميحى فيقول: "إن عدم تناول كتابات فؤاد زكريا بالعمق الذى تستحقه، مثال على فشل حركة النقد العربى فى توضيح الصورة وجلائها، ومقارعة الحجة بالحجة، وتأصيل الحوار من أجل تأكيد المسار الثقافى العربى".

ويطرح الكاتب فى هذا السياق ما اعترف به فؤاد زكريا نفسه فى أحد كتبه، وهو أن "أسعد لحظات المفكر هى تلك التى يحس فيها بأن ما كتبه قد حفز الآخرين إلى التفكير معه. وأتعس لحظاته هى تلك التى يشعر فيها بأن آراءه لم تثر فى الناس إلا استجابات انفعالية متسرعة لا ترتكز على أساس من التعمق والتحليل"؛ كما يقول فى كتاب آخر: "أقصى ما أتمناه هو أن تدور المناقشات والاعتراضات، مهما كان عنفها، فى ساحة العقل والحجة المنطقية، وهى الساحة التى تتسع للجميع، ويمكن فى داخلها تسوية كافة الخلافات، أو على الأقل إلقاء أضواء كاشفة عليها، تتيح لصاحب كل موقف أن يتبين بوضوح ما يتفق فيه، وما يختلف مع أصحاب المواقف الأخرى".

تتجه دراسة الدكتور إمام عبدالفتاح إلى تحليل المضمون الفكرى فى أعمال فؤاد زكريا، المفكر العقلانى، الذى لا يلتزم إلا بسلطة العقل وحده، ويتسم بالاستقلال الذهنى فى جميع الظروف والأحوال، تلك السمة التى توضح الدراسة

أنها من أخص خصائصه. كما وصفه د.إمام أيضا بأنه مفكر ثائر أو متمرد، وأن هذه الثورية استمرت معه على نحو هادئ عندما تحولت إلى النقد بدلا من الهدم، وإلى الرؤية العقلية بدلا من الثورة العاطفية، ويبين أن هناك خاصية أساسية فى كل تفكيره هى الميل إلى نقد "القديم" وما اتفق الناس على أنه "حقيقة" لا يأتيها الباطل. وهى خاصية فى كل مفكر عقلانى. كما يضيف د.إمام أن جميع الدراسات الفلسفية التى قام بها د.فؤاد زكريا قد حكمها مبدأ واحد، هو عدم الانبهار بالفيلسوف أو المذهب موضع الدراسة، والحذر من الوقوع تحت سحره أو التأثر الشديد بما قاله الآخرون عنه.

وقد عرضت الدراسة بعض أفكاره التى تعبر عن رفضه للسلطة فى ميدان الفلسفة، مع محاولته دراسة الفيلسوف دراسة عقلية لا تتأثر بالصورة الشائعة عنه فى تاريخ الفلسفة، وأمثلة ذلك تتضح فى دراساته: جمهورية أفلاطون، وفلسفة ديكارت، واسبينوزا.

ترجم فؤاد زكريا المحاورة الرئيسية لأفلاطون وهى "محاورة الجمهورية"، وتقول الدراسة إنها أصبحت الآن الترجمة المعتمدة فى المكتبة الفلسفية العربية، وعلى الرغم من الأهمية العلمية لهذه الترجمة، إلا أن دراسته الطويلة التى حلل فيها هذه المحاورة تنطوى على قيمة منهجية كبيرة، وقد استند مفكرنا على التحليل العقلى للنصوص، والاستفادة من الشروح القديمة، والتأويلات السابقة، مع رفض التسليم الأعمى بكل ما تقوله. وقد كشف عن ثغرات فى بناء هذا العمل، من حيث الشكل والموضوع، فليس هناك مفكر يعلو على النقد والتحليل والتشريح، كما أنه لا يجوز عبادة شخص والتسليم بكل ما قاله، وهذا ما فعله فى محاورة أفلاطون.

يرى فؤاد زكريا أن "الارتباط العقلى والنفسى بين أفلاطون وبعض الأديان، قد أدى بالشراح إلى تصويره فى صورة الإنسان القديس، والمفكر الذى لا يمكن أن يزل، وترتب على ذلك أنه كان يتم باستمرار تبرير كل خطأ يقع فيه، سواء فى التفكير النظرى أو فى المجال العلمى".

وتوضح الدراسة أن نقد فؤاد زكريا لأفلاطون لم يكن بهدف الهدم والتدمير، بل هو النقد البناء من أجل إزاحة هالة التقديس، وعدم التقيد بالسلطة الفكرية أيا كانت، مع الالتزام بسلطة العقل وحده، وهو هنا يخالف رأى مؤرخ العلم الكبير جورج سارتون، الذى دعا إلى أن نعامل أفلاطون كما أراد أفلاطون أن نعامل الشاعر هوميروس، فنكلل رأسه بالغار ونطرده من الدولة، وتذكر الدراسة تعليق د.فؤاد زكريا على هذا الرأى قائلا: "إننا لا نود أن نذهب فى انتقاد أفلاطون إلى حد الدعوة إلى طرده من الدولة، لسبب بسيط هو أنه إذا كانت الدولة المقصودة هى دولة الفلسفة، فإن نفوذ أفلاطون فيها أقوى من أن يتمكن أحد من طرده، بل إن دعامات هذه الدولة ذاتها قد شيدت على أكتافه – وهى حقيقة لا سبيل إلى إنكارها حتى لو كنا نؤمن بأن هذه الدعامات مختلة أو بأنها شوهت البناء بأكمله".

من خلال دراسة فؤاد زكريا لـ "جمهورية أفلاطون"، سجل إمام عبدالفتاح بعض الملحوظات المهمة، منها: رفض مفكرنا أن نضفى على المفكر قدرا من القداسة يجعلنا نجد حرجا فى نقده، فهو لا ينخدع بالشروح والتأويلات السابقة، ولا يسلم بها تسليما أعمى، حتى ولو كانت تحتوى على نقد عنيف، إنه يهتم بدراسة الفيلسوف فى محيطه الاجتماعى وظروفه التاريخية، وانعكاس ذلك على فلسفته، ويهتم بتفنيد "الصورة" التى رسمت فى الماضى لفيلسوف ما، مع محاولة رسم صورة أخرى مختلفة عنها تماما، وتلك الخاصية الأخيرة نجدها بجلاء فى دراسته عن ديكارت واسبينوزا بصفة خاصة.

وعن دراسته لفلسفة ديكارت، يوضح د.إمام أنه قام بتفنيد الصورة الشائعة عن ديكارت الفيلسوف الميتافيزيقى المثالى وتعديلها، مع تقديم صورة جديدة مبنية على "التأمل العقلى"، ليجعل منه الفيلسوف الذى يسعى إلى تأسيس العلم وتأصيله، ومن ثم لا تعود الميتافيزيقا- كما كانت طوال التراث الفلسفى السابق- هى (ما بعد الطبيعة)، وإنما تصبح على الأصح (ما قبل الطبيعة)، فهى ليست تنوعا للمذهب ولا بحثا فى الصورة النهائية للعالم، إنما هى الأساس الذى ينبغى أن يأتى أولا، ويقدم لكل دراسة فى الطبيعة تلك الدعامات التى ينبغى أن ترتكز عليها.

أما عن دراسته لـ "اسبينوزا" فهى تمثل تمردا آخر على السلطة فى ميدان الفلسفة، فتقول الدراسة: "إن الصورة التقليدية- مثلا- لشخصية اسبينوزا هى صورة الفيلسوف المعتكف عن الناس، المنعزل عن العالم، الغارق فى التأمل بين جدران بيته، بعيدا عن صخب العالم الخارجى وضجيجه. أما عن فلسفته، فهو من أصحاب وحدة الوجود pantheism (أو شمول الألوهية)، أما أسلوبه فى الكتابة، فهو أسلوب غير شخصى يستخدم المنهج الهندسى، عارضا فلسفته بلغة جافة، على هيئة نظريات وبراهين هندسية".

وكان فؤاد زكريا قد أوضح فى مقدمة كتابه عن اسبينوزا، أن هذا الفيلسوف سوف يظهر فى صورة مختلفة كل الاختلاف عن الصورة الشائعة، وتقول الدراسة إنه "حاول كشف المعانى الخفية فى كتاباته، على نحو لا يتقيد بالشكل الظاهر للألفاظ والتعبيرات، بل يتقيد بالأفكار والآراء التى تعمد اسبينوزا أن تفهم لأول وهلة من كتاباته". وعن آراء اسبينوزا الحقيقية يقول مفكرنا: "كانت آراء اسبينوزا "ثورية"، ولقد اصطنع منهج "التقية"... فقد كان الجو فى عصره يحتم على الكاتب إما أن يساير الآراء السائدة أو أن يكون حذرا فى كتاباته، ويضع قناعا على شخصيته الحقيقية، وقد اختار اسبينوزا الطريق الثانى، وآثر أن يستمر فى طريق التحرر الفكرى مع محاولته، بقدر الإمكان، ألا يعرض نفسه لسخط السلطات المسيطرة فى عصره". لقد كشف فؤاد زكريا فى هذا العمل عن جانب مجهول، وهو أن مذهب اسبينوزا كان ثورة على المذاهب الدينية الأرستقراطية فى عصره. وهناك بعض الأفكار الأخرى التى توصل إليها مفكرنا، وقد طرحتها الدراسة، وهى تكشف عن رؤية عقلية مختلفة تماما عما هو شائع عن هذا الفيلسوف.

الدراسة الثانية: هموم العقل العربى

كتب هذه الدراسة الدكتور أحمد إبراهيم الصادق أستاذ الفلسفة، تحت عنوان: فؤاد زكريا وهموم العقل العربى، وفيها يتناول آراء مفكرنا الكبير حول أزمة العقل العربى الذى يعيش ممزقا بين العديد من القضايا والهموم الفكرية، وأبرزها كما يبين د.أحمد الصادق هى: أولا: العقل العربى والغرب المتآمر، ثانيا: العقل العربى بين الإيمان الدينى والعلم، ثالثا: العقل العربى والتوجه نحو المستقبل، رابعا: العقل العربى والنظام العالمى الجديد، خامسا: العقل العربى والإرهاب، وسنعرض بعضا من هذه المحاور:

العقل العربى والغرب المتآمر

تدور الدراسة حول ما يكمن داخل العقل العربى من أفكار تجاه الغرب فى نظر فؤاد زكريا، حيث يبدو الغرب فى صورة ذلك المتربص الذى لا هم له سوى تدبير المؤمرات للعرب والمسلمين جميعا، إلى حد يوشك أن يجعل كلمة الغرب مرادفة للشيطان، ويقول مفكرنا إنه قد تحقق هذا الترادف بالفعل لدى بعض المجتمعات والتيارات المتطرفة فى العالم الإسلامى، حيث يوجد ذلك التراث الطويل من الشك فى هذا الغرب الذى أذاقنا مرارة الاستعمار، ومازال يسعى إلى فرض هيمنته علينا بشتى الأساليب، ويحذرنا د.فؤاد زكريا من أن يصبح موقفنا الفكرى مجرد بحث آلى عن الطريق المضاد للغرب، ويرى أن ذلك سيصبح ظاهرة مرضية، تحتاج إلى وقفة مع النفس. ويؤكد على أن التفاعل المتبادل بين خبرات المجتمعات أمر لا غنى عنه، موضحا أن فكرة المؤامرة هى فكرة أقنعنا بها أنفسنا، واسترحنا إليها لأنها تؤدى فى حياتنا مجموعة من الوظائف، واستغلها الغرب لإعاقة تقدمنا. ويقول إن من أشد مظاهر الضعف أن نستسلم لفكرة المؤامرة الغربية ضدنا، وننسى أن المواجهة الحقيقية تكون بالعمل الشاق الدائب، من أجل أن نبلغ المستوى الذى نغدو فيه أندادا للغرب.

العقل العربى بين الإيمان الدينى والعلم

تشكل هذه القضية همّا من أثقل الهموم على العقل العربى كما توضح الدراسة، حيث التعارض الذى يفترضه البعض بين العلم والدين، بحيث يجعل منهما نقيضين لابد من أن يزيح أحدهما الآخر. وقد عرضت الدراسة آراء د.فؤاد زكريا التى تؤكد على أن العقل العربى فى أمس الحاجة للعلم ورجاله، كما تؤكد على أهمية موضوع التفكير العلمى بالنسبة للعقل العربى، ويلاحظ مفكرنا أننا لا نكف عن الزهو بماضينا العلمى، ولكننا فى حاضرنا نقاوم العلم أشد المقاومة، ويكشف مفكرنا عن تناقض واضح وازدواجية ظاهرة، حيث إن الذين يحرصون على تأكيد الدور الرائد الذى قام به العلماء المسلمون فى العصر الزاهى للحضارة الإسلامية هم أنفسهم الذين يحاربون التفكير العلمى الآن، موضحا أن أجدادنا كانوا أكثر نضجا منا فى النظر إلى قيمة العلم ووظيفته فى الحياة، ويرى أنه "لو كان خط التقدم ظل متصلا منذ نهضتنا العلمية القديمة حتى اليوم، لكنا سبقنا العالم كله فى هذا المضمار إلى حد يستحيل معه أن يلحق بنا الآخرون".

وتوضح الدراسة أن العلاقة بين العلم والدين فى العصر الحاضر بلغت حدا من التعقيد لا يمكن إنكاره، وقد بحث مفكرنا فى العوامل التى أدت إلى ذلك، وحصرها فى عدة أسباب، نذكر منها:

"أن العلم الإسلامى لم يجد صعوبة فى قبول المؤثرات الوافدة من الحضارات القديمة خاصة اليونان، وذلك فى العصر الإسلامى المتقدم، والسبب أن الحضارة اليونانية حينما وصلت للمسلمين بإنجازاتها كانت قد توقفت عن النمو، فقد كانت تراثا ماضيا لا يهدد أحدا، أما الحضارة الغربية التى أنتجت العلم الحديث فإنها مازالت قوة حية متجددة، تثير بإنجازاتها مشكلات وتخلق مواقف غير متوقعة، وتهز القيم التى اعتادها الإنسان... كما أن العلم الغربى الحديث يثير مشكلة سيطرة الإنسان على العالم من خلال التقنية، ومن ثم وقف العقل الإسلامى حائرا أمام تلك القوة الجديدة التى اكتسبها العلم، مما أدى إلى إيجاد عدة قضايا أمام الفكر الدينى تحتاج إلى المعالجة... كذلك كان العلم اليونانى نابعا من بيئة وثنية، ومن ثم لم يكن يشكل تهديدا مباشرا للعقيدة الإسلامية التى لم تجد فى وقت من الأوقات صعوبة فى محاربة الوثنية، أما العلم الحديث فقد ظهر فى قلب الحضارة المسيحية واصطبغ إيجابا أو سلبا بقيم هذه الحضارة، فلم يكن من المستغرب أن يثير قدرا من الشك فى نفوس فئات معينة من المسلمين.

وتشير الدراسة إلى الحل الذى يقترحه فؤاد زكريا لهذه المشكلة، حيث يصرح: "إنه لا يبدو أن فى الإمكان حل هذه المعركة المزعومة.. إلا إذا ظهرت مبادئ تجديدية فى مجال الفكر الدينى تهدف إلى القضاء على التزمت والجمود وتسمح بقدر من المرونة الفكرية لا يدع للمجتمع الإسلامى مجالا للتوقف عند حدود عفا عليها الزمان.. ولا يمكن أن يتحقق ذلك مكتملا إلا بحدوث تغييرات اجتماعية جذرية فى العالم الإسلامى ..".

العقل العربى والتخطيط للمستقبل

ترى الدراسة أن تلك القضية من أبرز القضايا التى عالجها مفكرنا، ويرى أن العقل العربى ليس لديه تخطيط للمستقبل، وحيث لا يوجد مثل هذا التخطيط لا يوجد تفكير علمى، ولا حتى مجرد نظرة علمية إلى الأمور، وبالتالى فإن التخطيط للمستقبل والتوجه نحوه يعتمد على الأخذ بالنظرة العلمية، وكلما تقدم العلم توارى التواكل.. فالتفكير فى المستقبل أو التخطيط له بالنسبة للعقل العربى، يرتكز أساسا على أن المستقبل شىء مجهول، وبالتالى فهو يسمح بجميع الاحتمالات، وأن مجرد رسم خطة فى الحاضر لما يمكن أن يحدث فى المستقبل هو تدخل من العقل الإنسانى فى أمور ينبغى أن تترك لتأخذ مجراها تلقائيا. وقد طرحت الدراسة تعليلا لظاهرة غياب التخطيط المستقبلى التى يعانى منها العقل العربى، سواء على المستوى الفردى أو المستوى الجمعى، حيث حصر مفكرنا أسبابها فى عوامل ثلاثة هى: أسباب دينية، وأسباب حضارية، وأسباب سياسية اجتماعية.

وتتلخص الأسباب الدينية فى التواكلية والإيمان بالمكتوب والقدر المحتوم لدى أعداد كبيرة من المسلمين، كما أن الشكل الوحيد من أشكال المستقبل المعترف به من وجهة النظر الدينية، هو المستقبل الأخروى، والذى يقف بوصفه قوة مضادة للمستقبل "الدنيوى"، ومن ثم يترك الإنسان المستقبل الدنيوى الزائل ليضمن المستقبل الخالد، كذلك يحمل التفكير فى المستقبل فى طياته خطرا يهدد فى نظر البعض قيما كثيرة مرتكزة على أساس دينى.

أما الأسباب الحضارية، فتتلخص أهمها فى النظرة إلى التاريخ وفلسفته، تلك النظرة التى ترى فى مسار البشرية بعد "عصر الوحى الأول" تدهورا، ولهذا فهى تحاول دائما التشبه بهذا العصر، ويرى مفكرنا أن هذا يكشف عن سذاجة وقصور، لأنه يتجاهل الفوارق بين العصرين، والتغيرات التى طرأت على العالم كله بين الحقبتين. ويضيف فؤاد زكريا أن أقصى حلم يتمناه هذا الفكر للمستقبل هو أن يتخذ شكل الماضى البعيد، وأن الإحياء هو الأمل الأكبر، أما التجديد فمستحيل. حتى أنصار الجماعات الدينية الأكثر تفتحا، من الداعين إلى "فتح باب الاجتهاد"، والذين يرون عدم الاكتفاء بالماضى نظرا لمقدار التغير فى العصر الحاضر، يضعون لهذا التطلع حدودا لا يتعداها.

أما الأسباب الاجتماعية والسياسية فنوجزها فيما يلى: توضح الدراسة تأكيد فؤاد زكريا على أن التدهور الفعلى التى مرت به البلاد الإسلامية، وخاصة فى المنطقة العربية بعد عصور الإسلام الظافرة الأولى، كان له تأثيره القوى فى سيادة النظرة إلى التاريخ على أنه يسير فى خط هابط، وهى النظرة المسؤولة عن ضآلة دور التفكير المستقبلى فى العقل العربى، حيث أدى ذلك إلى شيوع مفهوم السقوط والتردى على مستوى الفكر. كذلك هناك عامل البيئة الطبيعية وتأثيره فى الحياة الاجتماعية، لأن البيئة إما صحراوية أو زراعية، وفى كلتا الحالتين يكون إيقاع التغير بطيئا أو فى أحيان كثيرة غير ملموس، ويقول مفكرنا " لو تأملنا صورة الواقع المعاصر للإنسان العربى، لوجدنا أنها ترتكز على ممارسة فعلية مركزة بقوة على الحاضر، وأيديولوجية موجهة أساسا نحو الماضى، وفيما عدا ذلك لا يبقى للبعد المستقبلى مكان حقيقى".

العقل العربى والنظام العالمى

تقول الدراسة إن "قضية التخطيط للمستقبل والتوجه نحوه ترتبط بقضية ذات أهمية كبرى لدى العقل العربى، ألا وهى موقفنا من النظام العالمى الجديد، فلو كان لدى العرب أدنى اهتمام بالمستقبل لاستطاعوا أن يكشفوا النقاب عما يدخره هذا المستقبل من أوضاع يمكن أن تحدث، ويكون لها تأثيرها على المنطقة العربية كلها، ولمّا فوجئ العرب بانهيار الاتحاد السوفيتى وانقلاب موازين القوى رأسا على عقب، وقد تكون المنطقة العربية هى أكثر المناطق تأثرا بهذا الحدث العالمى الجدير بالاهتمام". ويقول فؤاد زكريا إن العرب فى ظل النظام العالمى القديم كانوا يرون فى التنافس بين المعسكرين – الاشتراكى والرأسمالى- فوائده الواضحة، فقد كسب العالم الثالث معظم معاركه التحررية فى خضم تلك الظروف، حيث تمت مساندة المعسكر الاشتراكى له بقوة، لكى يحرم المعسكر المنافس من الامتيازات التى كان يجنيها من بسط نفوذه، فقد كانوا مستفيدين من النظام العالمى القديم. ولكنهم مع النظام العالمى الجديد يبدو أنهم يفقدون بعض الامتيازات التى كانوا يتمتعون بها.

أما عن الديمقراطية، وموقف الفكر العربى منها، فيرى فؤاد زكريا "أن الفكر العربى كان يرتكب خطأين أساسيين فى هذا الموضوع، أحدهما أن الديمقراطية فكرة غربية فى الأساس لا يصح أن نقتبسها فى مجتمعاتنا إلا إذا أدخلنا عليها تعديلات أساسية، وربما كان الأفضل فى نظر البعض الاستغناء عنها كلية، أما الخطأ الثانى فهو أن الديمقراطية تتعارض مع السعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية..". ويرى مفكرنا أن الموقف من الديمقراطية هو موقف من الفكر الغربى نفسه، ويرى أن كل الأفكار العظيمة فى العالم يكون لها فى البدء أصل معين، ثم تتجاوزه وتتعداه وتصبح مكسبا للإنسانية جمعاء. ويؤكد مفكرنا على أن "القيم الإنسانية تسير جنبا إلى جنب، ومن المستحيل أن يكون الثمن الذى يدفعه الإنسان

مقابل سعيه وراء إحداها هو تنازله عن الأخرى".

الدراسة الثالثة: قضية الأصالة والمعاصرة

كاتب هذه الدراسة هو د.أحمد محمد سالم أستاذ الفلسفة، وعنوانها: النزعة النقدية عند فؤاد زكريا، قراءة فى مشكلة الأصالة والمعاصرة، وتناول فيها التحليل النقدى الذى قدمه فؤاد زكريا لإشكالية "الأصالة والمعاصرة"، حيث ينتقد أصحاب كل تيار، سواء من قال بالأصالة، أم من قال بالمعاصرة، أم من حاول التوفيق بينهما.

نقد القائلين بالأصالة

تقول الدراسة إن معنى الأصالة فى نظر هؤلاء هو العودة إلى الأصل، حيث يجعل أصحاب هذا التيار من الماضى حاضرا أبدا، لا يسرى عليه التغيير، مما يحتم استلهام التاريخ ومعالجة مشكلات الواقع والحياة على أساسه. ويقول مفكرنا إن أصحاب هذا التيار يجعلون للتراث نطاقا يفوق بكثير نطاقه الحقيقى، أى نطاقه التاريخى، ويرون أن سبب التخلف هو عدم التزامنا بالتراث، أو هو ابتعاد الحاضر عنه، وأن طريق التقدم الحقيقى هو الرجوع إليه بصورة أو بأخرى..
ويؤكدون حجتهم بالاستناد إلى مصادر معينة فى التراث. وأخطر فريق يراه مفكرنا ضمن هذا التيار هو الذى يتخذ موقفا معاديا للعلم، لأنهم يرون أن العقل قاصر، وأن ما يصل إليه من علم سيظل على الدوام محدودا.

ويرى فؤاد زكريا أن هذه النظرة إلى التراث "هى نظرة لا تاريخية، ومن أوضح مظاهر التخلف الفكرى فى بلادنا، ذلك لأنها ترفض النظر إلى عصرنا من خلال منطقه الخاص، وتحاول أن تفكر بمنطق عصر أصبح فى ذمة التاريخ؛ وهى ترتكب أخطاء فادحة فى حق التراث ذاته..". وترى الدراسة أنه رغم نقد فؤاد زكريا للحركة الإسلامية، إلا أنه يتفق مع بعض أقطابها فى تأكيد أهمية الدور الذى أدته الحضارة الإسلامية فى تقدم أوروبا وإخراجها من الظلام، ويرى أن من الطبيعى أن نبدأ لا من حيث ما كان عليه آباؤنا، ولكن من حيث انتهت الحضارة الغربية. ويرى أن الوضع الصحيح هو ألا تكون هناك أية منافسة بين الماضى والحاضر، لأن الحاضر يضم الماضى بداخله. كما يرى مفكرنا أن أصحاب العودة إلى التراث مغتربون عن عصرهم وعن حاضرهم، لأنهم يتعلقون بعصر تفصله عنهم أبعاد زمانية كبيرة. كما يقول مفكرنا إن الحضارة الغربية بمؤثراتها تحيط بنا من كل جانب، وهى مفروضة علينا شئنا أم لم نشأ، ونحن فى موقف الأضعف لأننا متخلفون وهم المتقدمون.

نقد القائلين بالمعاصرة

تقول الدراسة إن فؤاد زكريا يرى "أن أصحاب هذه التسمية هم الذين يرفضون التعامل مع التراث، ويتجهون إلى محاكاة نماذج أحرزت تقدما فى مجتمعات أخرى، وهكذا يدعو البعض إلى اقتباس النموذج الغربى الرأسمالى، ويرى فى هذا النموذج حلا لمشكلاتنا المادية والمعنوية. وفى مقابل ذلك يدعو البعض الآخر إلى الأخذ بالنموذج الاشتراكى - بدرجة ما من درجاته - على أساس أنه وحده الكفيل بإنقاذنا من خطر التخلف والانتقال بنا إلى الطريق المؤدى إلى النهوض، والاقتباس والاقتداء بالتجارب ليس عيبا فى ذاته..".

ويرى فؤاد زكريا أن "أصحاب النموذج الاشتراكى كثيرا ما يحصرون جهودهم فى محاولة التطبيق الحرفى لنظريات ظهرت فى مجتمعات ذات بناء مختلف وتاريخ مخالف، دون أى اجتهاد فى إعادة صياغة النظريات وفقا لظروف المجتمعات المحلية..".

وتبين الدراسة انتقاد مفكرنا لهؤلاء الذين يعتقدون أن المعاصرة هى المحاكاة لنماذج المجتمع الغربى، خاصة

النموذج الأمريكى، الذى يتخذ منه مفكرنا موقفا سلبيا، ويراه لا يصلح لطبيعة العالم العربى، ويرى أنهم يحاكون الغرب لا فى تقدمهم العلمى ولكن فى تقليد الجوانب السلبية والعادات السيئة. ويتفق مفكرنا مع أصحاب المعاصرة فى ضرورة النقل عن الحضارة الغربية، ويرى أن الحضارة المتقدمة هى التى تسود دائما، ويبرر النقل عن الغرب فى أننا ساهمنا فى بناء الحضارة الغربية، وأننا نستطيع الاهتداء إلى عناصر شرقية يسهل تعرفها، فلا يجب أن نجد حرجا فى الأخذ عنها.

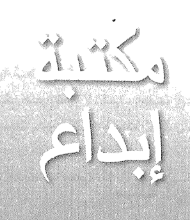
وتطرح الدراسة تساؤلا عن موقف فؤاد زكريا العلمانى من التراث، وتجيب عليه بقول مفكرنا: "إن دعاة العلمانية المعاصرين فى العالم الإسلامى لا يتعين أن يكونوا نسخا مشوهة من المفكرين الغربيين المحدثين، إنما هم بالأحرى امتداد لتراث المعتزلة والفارابى، وابن رشد، وابن الهيثم، ومن المؤكد أن هذين الأخيرين كانت لهما بدورهما معاركهما ضد أنصار التقيد الحرفى بالنص، والخضوع الكامل للسلطة.."؛ كما يرى مفكرنا أن أغلب من كتب فى التراث وحوله كتابات إبداعية متميزة، هم العلمانيون.

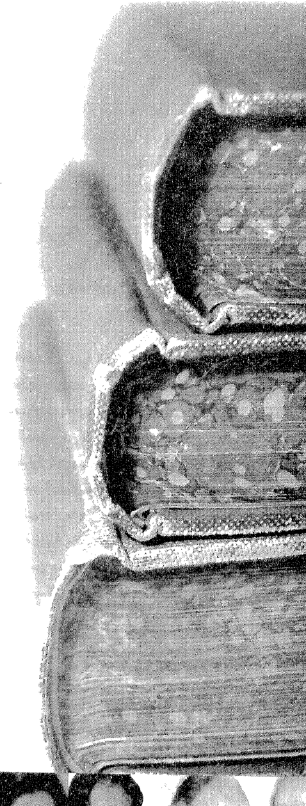
نقد القائلين بالتوفيق

توضح الدراسة أن أصحاب هذا التيار يحاولون التوفيق بين الماضى والحاضر، عن طريق الانتقاء من التراث، والانتقاء من الغرب، والتوفيق بينهما. وتبين الدراسة وجهة نظر مفكرنا فى ذلك، حيث يرى أن "هذه المعادلة تتضمن متضادات كثيرة"، وهى لهذا لا تمثل على الإطلاق الموقف العقلى السليم بإزاء مشكلة الأصالة والمعاصرة.

من هنا يرى فؤاد زكريا أهمية وضع صيغة أخرى تخلصنا من كل هذه الالتباسات، وتضعنا أمام بدائل تمثل التحدى الحقيقى الذى يواجه مجتمعاتنا، هى صيغة (الإبداع بديلا عن الاتباع)، فيقول: "لو تأملنا الوضع الحضارى الراهن على أنه سعى إلى حل إشكالية الاتباع والإبداع، لكان ذلك أجدى وأنفع وأدق بكثير من تأمل هذا الوضع فى ضوء تلك الإشكالية العقيمة الغامضة، المليئة بالمتناقضات.. إشكالية (الأصالة والمعاصرة)، فالتحدى الحقيقى الذى نواجهه ليس اختيارا بين الرجوع إلى الأصالة أو مسايرة العصر، وإنما هو إثبات استقلالنا إزاء الآخرين، سواء أكان هؤلاء الآخرون معاصرين أم قدماء، وابتداع حلول من صنعنا نحن، تعمل حسابا لتاريخنا وواقعنا، وتكفل لنا مكانا فى عالم لا يعترف إلا بالمبدعين".

ويضم هذا الكتاب الضخم مجموعة أخرى متنوعة من الدراسات والمقالات، تناولت جوانب عديدة أخرى من آراء فؤاد زكريا ونشاطه الفلسفى بوجه عام، هذا فضلا عن دراسات فلسفية ومقالات وقصائد مهداة إلى فؤاد زكريا فى الكتاب؛ غير أن المقام لم يتسع لعرض هذه المواد كلها، ومن هنا جاء اختيار الدراسات الثلاث، حتى يقف القارئ على صورة من صور التكريم والاحتفال بمفكرنا الكبير، حتى لو كانت صورة جزئية؛ وتستحق جامعة الكويت التحية والتقدير، لأنها هى التى سبقت إلى تقدير فؤاد زكريا وتكريمه، فى الوقت الذى لم يجد فيه غير الصمت والتجاهل فى مصر سواء من الهيئات الثقافية أو من الجامعات التى درّس فيها.





مصطفى رجب
أحمد رشاد حسانين





أسئلة الوجود وأسئلة المصير

قراءة فى ديوان (لعبة فى الريح)

مصطفى رجب

لست أدرى لماذا قفزت إلى ذهنى مقولة أبى يعقوب الكندى عندما وصف أبا تمام بقولته المشهورة: «هذا الفتى لا يعمر لأن عقله يأكل من جسده»، وأنا أطالع مخطوطة ديوان (لعبة فى الريح) للشاعر محمود سليمان، فهذا الشاعر الشاب الواعد واحد من الأصوات المتميزة فى واحة الصعيد التى يعيش فيها، ولكنها لا تستحوذ عليه كلية، بل تعكس قصائده معايشة حميمة لكل هموم الأمة العربية وعذاباتها، فهو شاعر مشحون بالكثير من التوتر المتدفق المستمر فى لحظات الخلق الشعرى، حتى إننا نستطيع أن نلمس فى كل سطر من سطوره الشعرية مدى «احتراق» الشاعر فى شعره، وتمزقه المستمر فى جمر الإبداع.

ومحمود سليمان المولود عام ١٩٧٦ فى نجع حمّادى مشارك دؤوب بإبداعاته فى كثير من كبريات المجلات الأدبية العربية، وحصل على عدد من جوائز المسابقات الشعرية على المستوى العربى.

وتضم مخطوطة ديوانه (لعبة فى الريح) ست عشرة قصيدة تفعيلية ونثرية، معظمها سبق نشره فى مجلات أدبية معروفة، وبعضها – مع الأسف – تكرر نشره فى أكثر من مجلة. وهو أمر لا أحب لشاعرنا أن يعتاده، لأنه يسىء إليه.

والظاهرة اللغوية التى استوقفتنى وأنا أقرأ الديوان المخطوط هى تلك الكثرة الملحوظة فى استخدام أسلوب الاستفهام بتموجاته وصوره المتعددة، ومرجع هذه الكثرة – فى تقديرى – أن شاعرنا شديد الالتصاق بواقعه، ولا شك عندى فى أن ممارسة الإبداع الشعرى ترتبط حتما بممارسة الإنسان لجوهره الإنسانى، والشعر – فى النهاية - ما هو إلا عملية لاكتشاف ذات الإنسان من جهة والذات المجتمعية التى يعايشها من جهة أخرى، ومن هنا فإن حضور الشاعر وتوهجه يكمن فى تطوره المستمر وتغيره الدائم حيث تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للإنسان/ الشاعر الواعى. لذلك كان طبيعيا أن يكثر شاعرنا الواعى من تساؤلاته المتلاحقة عن الوجود وعن العالم :

رؤاك الآن
مثل البئر
هل يحتاج ماء البئر
حراسا؟
وأسئلة الوصول
...
ثمة صاحب يهذى
فهل سيدرك صاحبى

أنى اغتسلت من العبور الحر
واجتزت التساؤل مرغما؟

[قصيدة أسئلة الوصول]

والشعر- كما تعكسه قصائد محمود سليمان- هو ممارسة موقف إزاء العالم. وعملية تجاوز مستمرة لعوراته الصادمة، واكتشاف متجدد لمواجع الإنسان من خلال التعبير عنها. بحيث يمثل الشعر الرفض العقلى/ النفسى لكل ما هو موجود خطأ فى تركيب المجتمع. من هنا تبدو مقدرة محمود سليمان على تجاوز حدود القهر الذى يفرضه الواقع العربى المدان المهان، وتتزايد تساؤلات شاعرنا لتفضح لحركة الرؤيا لدى الإنسان العربى المعاصر، فيقول فى قصيدة (لم تكن الحرب):

لم تكن الحرب....لا
ولا ورق الفقر
كان ماء بغداد
يهرب......
بين همس البنات
وتحت الشظايا
فكيف أؤجج نارا
بماء؟
وكيف أشد بنار الفرات يدى؟

إن هذا التساؤل الفاجع [كيف أؤجج نارا بماء؟] بديل أو معادل موضوعى للواقع العربى المهزوم، ممثلا فى برود ردود الفعل العربية الرسمية (الماء) على هذا الاجتياح الأمريكى الصهيونى الكاسح لبغداد وبيروت (النار)، وقلق الشاعر وتوتره ناجم من أنه لا يجد ماء كافيا لإطفاء تلك النار.

وأحيانا يجعل محمود سليمان الشعر فعلا جماهيريا إيجابيا يتخذ مكانه فى النضال، وفى تبديل العالم. وإذا كان قد توغل فى كثير من قصائده فى عالم الفن التصويرى المعقد، فإنه قد يأخذ أحيانا بمبدأ التعبير المباشر الذى يضارع النثر حينا. ويواصل تساؤلاته :

يا شيخ هل من عشبة
كانت
وهل فى الريح
من ذكرى تسر ؟

[قصيدة لعبة فى الريح]

إن شاعرنا محمود سليمان لا يرتكز رفضه على واقع قاس يحاصره كذات متميزة، حساسة، وهو بنفس الدرجة لا يقبل واقعا يهادن وجوده الإنسانى المتوتر، بل تدل قصائده على أنه يرى أن هذا الواقع هو الأساس الذى تكمن فيه دوافع الرفض ونتائجه، وتعكسها أسئلته الوجودية المتدفقة كما فى قصيدته التى أراها أفضل قصائد الديوان وهى (دفاتر الغيم):

فهل كل ما ضاع
من عمرنا
كل ما فاض من جرحنا
كل ما خلَّفته المواعيد
من شدونا
قد مضى ؟
وهل تعرف الريح أن الندى
مستحم
بأوجاعنا
يا.....ندى ؟

إن هذا الوجود القلق المقلق حمل شاعرنا على الاقتناع بأن الشعر جزء من الوجود وجزء من المصير، ولعل هذا ما يفسر لنا قسطا من بعض الغموض الذى نلمسه أحيانا فى بعض صور محمود، مع أن الغموض - بدرجة معقولة - ليس بدعا فى الأدب العربى، فالشعر الصوفى به نماذج عديدة لأنواع من الغموض الذى يمكن تفسيره بشكل مقبول، وكثيرون من النقاد يرون أن حلاوة الشعر الحديث تكمن فى هذا النوع من المزاوجة بين الغموض المقبول والوضوح التام. ولنقرأ مقطوعة (صباح طيب وحزين) لمحمود سليمان:

وهل يبوح النهر
بالحركات
هل يهوى غراما
قادما بالحزن؟

لا البحر يسلمنى
لحبات المطر
ولا مطر
يدل يدى
فيشغلنى
صباح
طيب وحزين

لنكتشف أن شاعرنا لم يستطع فك شفرة أزمة وحدته، فجاءت أسئلته الوجودية فى هذه المقطوعة على هذا النحو المتشتت لأن شعوره الإنسانى المرهف بالوحدة لم يعد مقتصرا على المكان الذى هو فيه، فقد يتوحد الإنسان ويعانى من الوحشة وهو فى بيته وبين أهله وصحبه، لكن هذا الشعور له وقعه المؤلم الذى يصبح مضاعفا كلما ازدادت وحدة الإنسان النفسية، ولهذا فإن علماء النفس يقولون إن السجن الانفرادى أقسى من التعذيب بالنسبة للسجين. وهذا اللون من الشعر المحتفى بالتعبير عن الوحدة هو التعبير الدقيق عن تفاعل الحس الجمالى مع شرطه التاريخى والبيئى. وهذا ما يجعل الشعراء يتوحدون فى تصويرهم الغربة النفسية والوحدة الوجودية، لائذين بوحدة الموقف وصدقه، وذلك ما يؤكده خلود الكثير من القصائد العربية وعلى رأسها قصيدة المتنبى الشهيرة فى وصف شعب بوان.

وولع شاعرنا بالتعبير عن الهم القومى العربى ، شائع فى هذا الديوان– على صغره– مما يعكس وعيا دافقا بأسئلة الوجود وأسئلة المصير على ضوء هذا التمزق والتشرذم العربى المقبض، ففى قصيدته (زرقاء مدينتكم...زرقاء) يمطرنا محمود سليمان بوابل من أسئلته الفاجعة:

هل غنى الجندى
أغانيه الوطنية
فانقسم الشارع نصفين؟
أم أن (نيون) الرغبة
كان غريبا جدا
وشديدا
فانهمر الحزن يضىء الحزن ؟

===============

هل ماتت نخلتنا الكبرى
فاختل صباح طفولتنا
واكتأب العشب؟

هل حنَّ النهر
لرافده
والفرع
لأنات البسطاء؟

هل لاح الجندى
وباح
وراح يقلب فى وجه
الغرباء؟

وتتوالى أسئلة بلا إجابات، وحسرات بلا مسكنات، ودموع بلا مجففات، وكأن محمود سليمان بهذه الموجات الهاميات من التساؤلات يريد أن يفضح واقعا فقد قدرته على الإحساس، بقدر ما فقد إحساسه بعدم القدرة.

تحية لهذا الشاعر ولهذا الديوان الواعد المتميز.

«نزيف النخيل» ونكبة اللحظة

أحمد رشاد حسانين

«نزيف النخيل» هو الديوان الثانى عشر فى السفر الشعرى الحافل لشاعرنا الجنوبى جميل عبدالرحمن، وقد صدرت له أخيرا طبعة ثانية عن مكتبة الأسرة متاحة منذ أواخر ديسمبر الماضى لمتابعى إصدارات هذه المكتبة القيمة الزاخرة .

ولقد عهدنا من جميل دائما فى دواوينه حسا وطنيا عاليا، وصوتا عروبيا غيورا، ونشيدا صادقا ومخلصا يتواكب مع أحداث وطنه الجسام، ويتوازى مؤازرا قضايانا وهمومنا العربية والإسلامية على السواء .

وفى ديوانه «نزيف النخيل»، نجد من القصائد بل معظم القصائد ما يتقاطع مع جرح اللحظة وهمها الأعظم وألمها الكبير، سواء فى الأراضى المحتلة أو ما يتشاجر مع قضية العرب والمسلمين الأولى وأقصد بها قدس فلسطين، ومن هذه القصائد :

«نزيف النخيل»، «بكاء النخيل»، «النخل لم يمتشق فى الصمت نسيانا»، «إنها القدس»، «قصيدة وصايا الدماء»، و«أغنية لجنوب لبنان».

وإذ يحتفى الشاعر فى ديوانه بصفة خاصة بالنخيل جاعلا منه رمزا حيا مفعما بالدلالات، مستلهما من عراقته، ناهلا من غناه التراثى، ومن كثافته وامتداد قامته بطول الأرض العربية من المحيط إلى الخليج، زاخما إياه على المستويين، المجازى والحقيقى، فإنه فى نفس الوقت يشتجر به مع هم اللحظة المعيشة ويتقاطع برصيده الزاخم مع أوجاع الأمة وانكساراتها الأليمة .

ولأن اللحظة التى تحياها الأمة من أكثر لحظات تاريخها الحديث والمعاصر تدهورا وأشدها انكسارا- لذا فقد بدا النخيل فى الديوان ليس كما عهدناه شجرات أصولها ثابتة وفروعها فى السماء تؤتى أكلها كل حين، إنما بدا واهنا نازفا الدماء، باكيا متوجعا قد أنهكه الألم وعصف به الحزن العميق:

حين هم نخيل بلادى لسجدته..
كان يسقط .. فوق بساط تهجده
دم القتلى المصلين فى ثالث الحرمين ..
واليمام.. يخر ذبيحا بسجادة العشب
ماذا أصاب النخيل؟؟
تمد خيط الدماء بحيط المنازل،
يسكب صرخته فى ضمير البلاد

(من قصيدة نزيف النخيل)

ويفسر الشاعر حزن النخيل العميق وخريفه الدائم فى صعيدنا المصرى باغتيال نخيلنا الأصيل فى شط العراق:

كيف تلبس أشجارنا فى الجنوب ثوب الربيع الجديد؟

بينما تنحنى تحت قصف المنون
نواصى النخيل بشط العراق
ومن مشهد نخيل العراق المحترق تحت قذف الموت والدمار ومشاهد الضحايا المتساقطة على أرضنا العربية، ينتفض الشاعر صارخا فى وجه دعاة الهزيمة وأبواق أزمنة الخزى والعار:

فاشربوا يا دعاة السلام
كئوس الدما
ارفعوا نخب كل الضحايا
أنكم فى غناء الثمالة
صرتم تضمون أعداثكم للصدور
فى اشتعالات تشواقكم للعناق
ويموت النخيل
بقلب العراق

(من قصيدة بكاء النخيل)

ومن جرح العراق الغائر إلى القدس الأسيرة التى تئن مكبلة بأغلال الطغاة، ويصرخ مسجدها الأقصى جراء تخريبه بأيدى اليهود الآثمين، يطلق الشاعر بصوته المدوى طلقات فى وجه المتخاذلين والخانعين:

إنها «القدس» يا سادتى الوجهاء
إذ تصلى ستبكى عليكم
ستبكيك يا ميت الأحياء
إنكم تحرصون على أن تعيشوا الهوان
وأن تتنفس هذى الرئات
هواء الرياح الذليلة
وهواء انشطار المحن

(من قصيدة إنها القدس)

وإذ تضىء تجربة جنوب لبنان الصامد المنتصر وسط حلكة الواقع العربى وليله البهيم، فان أمل الشاعر وحلمه يظل فيه قبس من نور، فيدعو العرب لأن يمعنوا قراءة تجربة الجنوب الصامد الذى يفهم لغة العدو جيدا ويعرف كيف يتعامل معه، ويحث المسيرة التحررية الكبرى أن تجعل الجنوب لها رائدا ومنطلقا:

(جنوب الفخر فى لبنان)
بدأت سطور ملحمة
فأكملها بأرض(القدس) و(الجولان)
(فالأقصى) امتداد بنفسج الدمع فى الأعياد
ومازلنا نسائل عن
سلام اليأس والخذلان ..
فخلو الزحف يبدأ من (جنوب النصر فى لبنان)
وخلو الزحف يبدأ من
(جنوب الله) فى (لبنان)

(من قصيدة أغنية لجنوب لبنان) .

متابعات

ح.ط.
ماجدة موريس
غادة الريدى
شعبان يوسف
محاسن الهوارى





وداع أحمد فؤاد سليم
(١٩٣٦-٢٠٠٩)

ودعت الحياة التشكيلية والثقافية المصرية فى الثانى من أكتوبر الماضى أحد وجوهها البارزة، هو الفنان "أحمد فؤاد سليم"، الذى ظل طوال أكثر من خمسين عاما يشارك بجهد موفور ومتنوع فى المجال الفنى، إبداعا ونقدا وإدارة. ولاشك فى أن محصلة هذا العطاء الكبير ستظل موضع تقدير، وستبقى بمثابة شهادة حية للأجيال اللاحقة، على الدور الإيجابى الفعال الذى اضطلع به الفنان الراحل فى ميادين عدة؛ مهما كان من خلاف حول المشكلات التى أثارها قلمه فى معاركه وكتاباته النقدية الغزيرة؛ أو التى أثارها عمله الطويل بالإدارة وتنظيم المعارض، فى مناخ لم يخل يوما من الصراع بين الأجيال وبين المدارس والتيارات الفنية المتعارضة.

ولعلنا إذا ما بدأنا بما هو أهم وأبقى، أى بالنتاج الفنى نفسه، سنرى كيف أن أعمال "أحمد فؤاد سليم" تشهد له بشخصية فنية متميزة، على الأقل بين رصفائه من جيل الستينيات؛ فقد بدأ الفنان الراحل يقدم نفسه فى بعض المعارض المشتركة منذ أواخر الخمسينيات، ثم أقام معرضه الخاص الأول فى (أتيليه القاهرة) عام (١٩٦٣)، ثم توالت معارضه الخاصة والمشتركة منذ هذا التاريخ حتى معرض العام الماضى (٢٠٠٨)، الذى ضم حوالى مائة لوحة تعبر عن سائر المراحل الفنية فى مسيرة الفنان الراحل، وقد تم العرض فى سائر قاعات مركز الجزيرة للفنون، تحت عنوان فادح الخطأ: (المعرض الاستيعادى)، وقد تداولت الصحف هذا الخطأ فأفشته على الجمهور كما هو، دون أن يبادر أحد المحررين، أو حتى أحد المدققين اللغويين، فيصححه إلى (المعرض الاستعادى)، فصاحب المعرض لم يكن يستوعد، وإنما كان يستعيد!

تكشف المسيرة الإبداعية للفنان الراحل بوضوح، عن ولع بالتجديد والمغامرة، وانحياز إلى تيارات الحداثة وما بعدها فى الفن الغربى، بل إلى التيارات الطليعية وما بعدها كذلك. ومع أن مسيرة الفنان الراحل قد انطلقت من التشخيص؛ إلا أن الانفتاح المستمر الواعى على كل ما هو ثورى وجديد فى عالم الفن، قد انتهى بالفنان إلى التجريد، وبصورة أدق، انتهى به إلى نوع من التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism، التى تلتبس أحيانا بما يسمى (الرسم التلقائى أو اللاإرادى Automatic Painting) الذى راج تحت مسمى (التلقائية Automatism)؛ ورفع شعار: (أغمض عينيك وارسم!). وقد تمثلت النزعة التجريدية بصفة عامة لدى كل من "كاندنسكى Wassily Kandinsky" - ١٨٦٦/ ١٩٤٤، و"موندريان Piet Mondrian " - ١٨٧٢/ ١٩٤٤، الأول بتدفقه ومرونته وشطحات خياله، والثانى بدقته الهندسية وخطوطه الصارمة. وفى أعمال "أحمد فؤاد سليم" استلهام لاتجاهات متنوعة من التعبير التجريدى، ومن بعض الاتجاهات

الطليعية الأخرى، على نحو ما استلهم غيره من (الدادائية) و(السوريالية) وسواهما.

أما فى مجال النقد الفنى التشكيلى، فقد كان "أحمد فؤاد سليم" من أبرز المعاصرين الذين شاركوا بكتاباتهم النقدية وتعقيباتهم المتنوعة حول الفن التشكيلى وقضاياه. وقد تنوعت كتاباته ما بين النقد الموضوعى الرصين، والمعارك الصاخبة التى لا تفيد أطرافها ولا تضيف إلى الثقافة التشكيلية شيئا! على نحو ما نجد مثلا فى بعض الكراسات التى كان يصدرها الفنان الراحل للرد على خصومه تحت عنوان: (وثيقة فن)، وقد كان العدد الأول منها مخصصا للرد العنيف على الناقد التشكيلى الراحل "مختار العطار".

يبقى مجال آخر مهم من المجالات التى ترك فيها الفنان الراحل بصمة واضحة، هو مجال الإدارة الفنية وتنظيم المعارض، ولعل هذه الموهبة الإدارية هى التى رشحته لكى يرأس (مجمع الفنون) بالزمالك منذ إنشائه عام (١٩٧٦) إلى عام (٢٠٠٥)، أى نحو ثلاثين عاما متتالية، وهو زمن طويل يستحيل أن يقطعه أحد أيا كان وهو فى مكانه لا يريم، اللهم إلا فى بلادنا! وعلى أية حال، ومهما تكن هناك من جوانب سلبية، فقد استطاع الفنان الراحل من موقعه هذا، أن ينظم معارض عديدة محلية ودولية، كما استطاع أن يقترح أساليب مبتكرة ويستحدث طرائق جديدة للعروض ويشرف على تنفيذها، خاصة عروض استغلال الفضاء المفتوح، وغيرها.

ومن المؤكد أن الخبرة التنظيمية والإدارية قد ساعدت الفنان الراحل على النجاح مرات عدة، فقد تولى من قبل الإشراف على أنشطة المركز الثقافى التشيكوسلوفاكى فى الفترة من (١٩٦٨) إلى (١٩٧٤)، وكان له الفضل فى تأسيس مسرح (المائة كرسى) آنذاك، حيث قدم من خلاله مواهب سينمائية ومسرحية وتشكيلية وأدبية عديدة، أصحابها هم من النجوم الآن؛ كما كان له الفضل فى إقامة المهرجانات السينمائية بأنواعها. وسوف نظل نذكر له أنه صاحب فكرة (بينالى القاهرة) و(صالون الشباب) وصالة (أبعاد) لأعمال الرواد التشكيلية المنسية، إلى غير ذلك من أفكار ومشروعات يضيق عن ذكرها المقام.

وفى الصفحات التالية بعض اللوحات المختارة من أعمال الفنان الراحل، مع أنموذج من الآثار النقدية الجادة التى تركها، ونرجو أن تهم إلى جمعها من الدوريات المصرية والعربية إحدى مؤسساتنا الثقافية.

ح.ط.

«سيف وانلى» بين التجريد والتشخيص

ليس فى مقدورنا أن نتناول حركة الفن المعاصر فى مصر- حتى ولو فى سطر واحد- بدون أن نذكر اسم فنان مثل «سيف وانلى». ولقد يبدو فى ذلك من الحماسة ما يصدم، للوهلة الأولى، على أن ما سأحاول أن أفعله قدر الطاقة، هو أن أبرر أسباب هذا الذى قد يوصف بالحماسة فى جوانبه الموضوعية الخالصة.

وما أقصده بحركة الفن المعاصر هنا، ليس الحركة الفنية المحدثة التى تعتمد فى هذه الآونة على الفنانين الأحياء، وإنما أعنى- وربما هذا هو ما قصدت إليه بالفعل جريا وراء غاية الحقيقة- الحركة كلها، تلك التى تبدأ على الأقل بصفة رسمية اعتبارا من سنة ١٩٠٨، وهو تاريخ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة، حتى اليوم، ومن ثم فهى تضم إذن هذه الأسماء اللامعة التى ترددت كثيرا، مثل: «مختار»، و«محمود سعيد»، و«محمد ناجى»، و«محمد حسن»، و«راغب عياد»، و«يوسف كامل»؛ وأيضا «صلاح طاهر».

ويحسن أن أقرر منذ البداية، أننى لم أضع فى حسابى هنا أن أقدم «سيف» من خلال نشأته أو تنقلاته أو رحلاته أو أصدقائه، تلك المنابت التقليدية التى لا تخدم الوحدة الفنية قدر ما تخدم الوحدة التاريخية.

وإنما اخترت الطريق الأصعب، هذا الطريق الأصعب هو الفن الذى يقدمه «سيف وانلى»، هذا الحشد الهائل من الأعمال الذى هو بالضرورة كاف لجعل المحقق النظيف يقضى عنده وقتا طويلا فى التأمل والاندهاش.

ولقد أردت أن أكون بعيدا حتى عن وصفه، وبحسب ما قدرت فليس فى نيتى أن أقول عنه إنه يتلفع بهذا الهدوء العاصف، وإنه مصمت كالحديد من الظاهر ولكنه يغلى كالمرجل، أو إنه مطبق الشفتين لا يبوح بما يعذب أو بما يفرح، أو إنه ليس طليق الحديث كأولئك الذين يتقنون الحديث، أو إنه محدد المعالم بحيث يصعب على الذاكرة أن تخلعه أو تنحّيه، أو حتى إنه متواضع، وحبيب، حبيب لدرجة أن هذا الجريان الخاطف من النقاء لا يلبث أن يجتذبك بلا وساطة أو فهم أو تفسير.

سيف والإصرار:

على أن ما أحب أن أضعه موضع النظر، هو أن «سيف» يتميز بهذا الذى يمكن أن نطلق عليه لفظ «الإصرار»؛ فالأشياء التى تختزن عند «سيف» لا تتحول فيما بعد إلى عرى جامد للتوليفات المسبقة، بل تتحول إلى أشكال قنوعة بما أسبغ عليها من الخلق، ومن هنا فإن ما قصدته بالإصرار، عنيت به القدرة على تحويل الشىء إلى أقصى ما يهيؤه امتداده من عافية، أو إلى أبعد ما يسديه لنا نموه الذاتى بدرجة تكفى لتعويضنا عن الواقع الحالى، ومستقبل موثوق به.

ولعل هذه الميزة عند «سيف» هى أحد العناصر التى أحب أن أصفها بأنها ضرورية وهامة، فهى تكاد تصل إلى أن تكون شكلا عضويا فيه يمكن لمسه، حتى إن الحياة اليومية ذاتها لا تتحول بداخله إلى ضجر، وإنما إلى تلهف فعال نحو المقبل أو إلى المقبل، وبالتالى إلى درجة عناد، أى إلى رغبة تجيش حتى تصل إلى درجة الإصرار، فهو إذن عناد ليس فيه من التسلط قدر ما فيه من الوضوح اللامحدود، ومن الشبع.

إن ذلك يعنى فى الواقع أن «سيف» لم يفقد هذه الحاسة الضرورية التى تنفجر عن الدهشة، تلك التى تعوز معظم فنانينا، كما تعوز عندنا أغلب مشاهدى الفن، وما أهدف إليه هو أن «سيف» مازال يمتلئ نضرة وحياة؛ فحواسه كلها شديدة اليقظة والوهج، وهو يكشف عن رؤيا تظل على الرغم من جميع ما تمر به من مخاطر عذراء، بحيث يرجفها كل شىء، وبحيث يدهشها كل شىء، وبحيث ينخلع الانفعال عنها طليقا من القاعدة والقيد، أو هو على الأقل يبدو كذلك من فرط ما تمتلئ به الرؤية عنده من مخاطر تقف على مشارف العفوية، أو تقترب من الوقوع فى الخطأ المحبب.

ومن هنا فإن «سيف» ليس صانعا محترفا، ولكنه فنان، وبأصح من ذلك فإن «سيف» فنان أكثر من أن يكون صانعا، ولعل هذا هو السبب فى أنه بقى يافعا فى تاريخنا الفنى الحديث، وتميزت أشياؤه بقدرتها على البقاء الدائم.

ومن ثم، فإن هذا الخلط الفاجع من جانب مشاهدى الفن الرسميين وغير الرسميين بين الفن والصنعة، إلى درجة تمجيد الصنعة فى أغلب الوقت، لم يكن إلا حائلا مؤسفا لدواعى الخلق لدى كثير من فنانينا، غير أنه بالنسبة لـ «سيف» ما كان يمكن أن يعطله أو يحجزه، ولحسن الحظ كان العناد قد أعطاه ما هو كاف لتوطيد مواهبه فى طريق الإصرار، وتغليب الفن على كل اعتراض.

وعلى كل، فإنه من السهل تقسيم حياة «سيف» الفنية إلى مراحل، على أننى من وجهة نظرى الخاصة أرى أن ذلك هدف غير صائب وغير سليم، فلقد رأيت خلال حياتى مع لوحات «سيف» أن هذا ليس من العدل، وبالتالى فإنه ليس من الموضوعى أن يكون هذا التقسيم مقطوعا به، ففى الوقت الذى يمكن أن يكون فيه هذا الافتراض قريبا من العلم، فإنه وبنفس المقدار أو أكثر، بعيد عن الفن.

ولذا سأحاول أن أقف عند بعض العلامات المميزة من بين أعماله الخصيبة، ليس بقصد تقسيم «سيف»

إلى مراحل، وإنما بقصد الكشف عنه بوسيلة الرؤية الشاملة.

«سيف» والمثالية:

ثمة نقطة أخرى من المهم أن أقف عندها، تلك هى الخاصية الأساسية التى أخذت تصطبغ بها أعماله منذ البداية حتى آخر لوحاته الحالية، ولعلنى أقصد بها- مع التجاوز فى معانى الكلمات - المثالية. فلقد ظل «سيف» شديد الإخلاص للمطلق، هذا المطلق الذى خلص فى العصر الحديث إلى أن يكون مثاليا، بمعنى عدم انغماره فى قضايا وإشكالات العصر. على أنها ليست هذه المثالية التى تفرض الثورة، ولكنها مثالية تقف مع المبدأ المحصل وترفض حينئذ ما عداه. ومن هنا فلقد استطاع «سيف» أن يقف على زاوية هامة فى اللون، وعلى شاعرية لها خاصيتها الوطيدة فى الشكل، على أن ذلك كله لم يكن خافيا لتفادى بعض الخسارات، قصدت بالخسارة هذه الغربة التى نجدها أحيانا بين المضمون المثالى، وبين المعالجة شديدة العصرية، أى اللامنطق بين المطلق واللامطلق، أكثر من ذلك بين الحالم والواقعى.

ولعل ذلك يبدو أوضح ما يكون فى لوحته الجميلة الموحية (الكنارى يغنى للقمر)، حيث بدت المعالجة عصرية، محدثة، تصطبغ إحساسا وشعرا، حول دائرة كبيرة صفراء امتلكها «سيف» بشتى نواصيها، غير أن المضمون، أو هذا المثالى الصوفى عند «سيف»، والذى تمثل فى شكل الكنارى، قد وقف حائلا أمام المشاهد، ربما دون بلوغ الهدف، وربما دون محاكاة النظر.

ومع أن ذلك قد يكون أقل وضوحا فى لوحته (غزو الفضاء)، إلا أننا إذا نحينا اسم اللوحة جانبا، بدا لنا الشكل على مستوى حوار دائم بين النور وبين الظل، بين مساحة بيضاء غائرة وبين كتلة سوداء تمسح السطح مسحا، وتصنع لها بعدا وثقلا، ولكنه على كل حال يظل صراعا، صراعا بين النور وبين الظل، أو بين الأبيض والأسود. وبوضوح كاف فهو صراع بين الخير وبين الشر، على مساحة مربعة لها حداثتها، وبعناصر مستوحاة من إشكالات القرن العشرين- وفيما هو باد فى دائرة سوداء كالخوف تتوسط صدر اللوحة، منكسرة بمستطيل أسود بأسفل اللوحة قادر على إضفاء التوازن فى الأركان الأربعة بأسرها، بينهما الأبيض كالسهم الحارق الذى يعرف الطريق من المستطيل إلى منتصف الدائرة- فإذا نحينا ما هو فكرى جانبا بدا لنا الشكل فى حد ذاته موصوفا بمميزات الضرورة، وكأنما قد كان موجودا هكذا فى ضمير الناس، ومنتشرا كالحقيقة فى أشكال الحياة.

الشكل عند «سيف» و«محمود سعيد» و«ناجى»:

إن ذلك ليشدنا إلى إقرار هذه الحقيقة، وهى أن «سيف وانلى» فنان شكل. وإذا جاز لنا أن ندقق أكثر، فهو فنان الشكل الرصين، وأقصد بالشكل هنا القدرة على التأليف، وأقصد بالتأليف الابتكار، وأقصد بالابتكار أصالة التصميم، فالعمل الفنى عند «سيف» ليس فى كونه محتوى لوحدة ترتبط عناصرها بعضها مع بعض بعلاقات، وإنما السطح كله وحدة تخلق فى ذاتها نوع نسيجها، ولذا فالشكل عند «سيف» هو المسطح جميعه، مجموعا مع العناصر بأسرها، ولو اقتضى الأمر فهو فى بعض لوحات «سيف» يرتبط أحيانا بنوع مساحة اللوحة ذاتها، وإلى هذا المدى يتكيف مدلول الشكل والتصميم عند «سيف»، ومن هذه النقطة يقف مثلا «محمود سعيد» على اختلاف كبير، بينما نعثر عند «محمد ناجى» على نتائج مثيرة، وأوضاع يحسن أن تصحح.

الشكل عند «محمود سعيد» كان مرتبطا بمنطق الشكل فى عصر النهضة الفنية، وباختصار شديد فهو تكتيل المساحات القاتمة فى الخلفية لخدمة وحدة الشكل المنفصلة موضوعا وفكرا؛ وهى غالبا هذه الموضوعات التى تتوازى مع (الحواديت)، ولا تليق صياغتها فى أحسن غاياتها بدون لغة الكلام، ومهما يكن باديا للوهلة الأولى أن «محمود سعيد» كان مصريا وواقعيا، عندما رسم الفلاحات على البحر، والمراكب،

والحمير... إلخ، إلا أن المصرية هنا كانت مظهرية بعيدة غاية البعد عن التوغل فى صميم المشاعر الخبيئة، إن ذلك لا ينفى عن «محمود سعيد» الاقتدار، وفى الوقت ذاته لا ينفى عنه أنه علامة من العلامات المميزة للفن المصرى الحديث.

إن المقارنة هنا مع «سيف» ليست إذن مقارنة فى الصياغة أو الأسلوب، ولكنها مقارنة فى المفهوم، ومن ثم فإن «سيف» فى لوحاته (حاملات الجرار) و(الفلاحات) مثلا، لم يكن يعنيه الوقوف عند إضفاء القيمة على ما هو وصفى، وإنما استكناه الجوهر، الذى لا دليل يرشد إليه غير هذا القدر من الانتماء العميق بينه وبين الأشياء من حوله، هذا القدر الذى هو الامتصاص حتى الشبع، ولذا فالبحر عند «سيف» ليس هو المياه والأمواج الهادرة، ولكنه الدائرة، حيث لا تستقر العين على مكان، أو يرتاح مستوى النظر إلى ركن أو متواز أو مستقيم، أو إلى عمق تقف فى سبيله حدود أو معالم. والمركب عند «سيف» ليس هو المركب الذى نعرفه فى رسوم «محمود سعيد» أو «محمد ناجى»، وإنما هو هذا الحبيس المطلق بين ثلاثة أضلاع ينفطر من بينها شكل المثلث. واللون عنده ليس هو الأصفر مثلا لكى تكون الشمس شمسا، أو الأزرق لكى يكون البحر بحرا، أو الأرجوانى لكى يكون الغروب غروبا، أو الشروق شروقا، ولكنه هو هذا المزيج بأسره، القادر على أن يبتكر من بين بعضه البعض لونا له قوة الاصطفاء والاختيار، هو فى الحقيقة خلاصة هذا الزواج العجيب بين الأصفر والأزرق والأرجوانى، وكيف لا يعدل ذلك معنى الشعر بعدا وأثرا؟

وبينما نجد فى «محمود سعيد» هذه القدرة الضافية على تلمس شخوصه بكل تفاصيلها التشريحية الصعبة، منسكبا عليها هذا البنى المنتظم الدرجات حتى الاصفرار، نجد أن الأمر عند «محمد ناجى» يختلف عن ذلك اختلافا كبيرا، أما بالنسبة لـ «سيف» فإن الأمر أكثر من أن يكون اختلافا، إنه هوة سحيقة كالعدم بين الشىء واللاشىء، أو بين القيمة واللاقيمة. وبصفة عامة فإن «ناجى» لا يحمل فى أعماله وجهة نظر، ولعل ذلك يعود إلى دافعين هامين؛ أولهما: كونه غير قادر على إحداث شكل، وأقصد هنا بالشكل التصميم؛ وثانيهما:هو الانفصال بين الوحدات فى مزيج اللون والخط بحيث يكشف عن ركاكة وانفصام، ولأمر أو لآخر، فهو تابع أليف مخلص للمدرسة التأثرية الفرنسية، مع غبن لها، وتجاوز عليها.

ولعلنى قد طرحت هنا هذه المقابلة بين هؤلاء الثلاثة، متلمسا كشف النقاب عن «سيف» بالنسبة لحركة الفن المصرى الحديث، وحتى نتعرف بصدق بعيد عن كل غرض، كيف كان «محمود سعيد» أحد البدايات المميزة للحركة الفنية المصرية الحديثة، أما بناؤها الأول فهو «سيف وانلى».

«سيف» والمصرية:

ومع ذلك فلا يخلو الأمر من عديد من المزاعم الظالمة التى يطلقها بعض النقاد والفنانين، أولها وأهمها هوْ أن «سيف» فنان أوربى، والمقصود بهذا الزعم أن «سيف» ليس مصريا، أما الثانى فهو أن «سيف» فنان لا تحتضنه مدرسة فنية بذاتها، ومعنى ذلك أنه متخبط بين اتجاهات عديدة لا ترتبط فيما بينها بخيط اتصال.

ومن وجهة نظرى الخاصة فلست أجد مناصا من رفض هذه المزاعم، وترفعا عن وصفها بالظلم، لا أجد مفرا من دمغها بالجهل الفنى.

فلقد كان على المدقق دائما ألا يتناسى أن «سيف وانلى» سكندرى قبل كل شىء، وهذا الجانب وحده يكفى لكى نعرف أن الإسكندرية ليست هى القاهرة، ومن ثم فليست القاهرة هى «المصرية». إن المصرية هى فى تعبير الفنان المصرى عن شحنات تصطرع مع بيئته وتتآلف مع بعضها، أى أنها الصدق كله، مضروبا فى الابتكار، ومجموعا مع الأصالة، ومتساويا مع العصرية، وكون «سيف وانلى» قد استمد تعبيره الخاص من عناصر لغة القرن العشرين فى فن التشكيل، فليس ذلك عيبا يؤخذ عليه، وإنما هى ميزة تحسب لصالحه.

ومن حسن الحظ كان البحر دائما هو القاسم المشترك فى أعمال «سيف» بشكل شامل، وكذلك المراكب والقلاع والشباك والصيد والصيادون والسمك والضوء الصافى واللون المزدهى، هذه الوسائط التى تمخضت أخيرا عن دوائر لانهاية لها، وعن مثلثات عديدة القواعد، وألوان شديدة البهاء حتى الصوفية.

ومهما يكن من أمر فلقد كان «سيف» مخلصا هذا الإخلاص المنطلق من مفردات الصدق الفنى، مخلصا فى التعبير عن هذه اللانهائية العشوائية، التى تمسح بحر الإسكندرية العميق، ولعل لوحة (الأحزان) الرائعة التى أنهاها «سيف» فى شتاء سنة ١٩٦١ وهى تحمل اسم السيمفونية السادسة الحزينة لتشايكوفسكى، كفيلة فى تكويناتها المثلثية البليغة بدحض كل زعم، وهى تزدحم فى حقيقتها بالقلاع المتداخلة، وبالشباك التى ما تلبث أن تبين حتى تغيب مرة بعد أخرى، كما لو كانت تغيض فوق مساحة حية متحركة كالبحر لا يسكت له موج، ولا يعرف فى الزمان حدودا أو مستقرا.

ومن ثم فكون «سيف» يتسم بالعصرية والجرأة فى معالجاته الفنية، لا يجوز أن يكون داعيا لطرح المصرية عنه، بل هى له، وأيضا هى منه.

وعلى الرغم من أن «سيف» تنقل بين مدارس عديدة فى معالجاته، إلا أننا لو نحينا جانبا النظرة التقليدية، تلك التى تستنبط منطق الترابط من واقع الوحدات المتكررة ، لوجدنا أن «سيف» قد عمد فى الواقع عن طريق هذا اللاوعى المنفطر عن الصدق المنظم، إلى وضع بصمته التى لا تخطئها العين، تلك التى قد تكون خطا واصلا كالشعر بين دائرة ومستطيل، أو بين أضلاع مثلث مرتكز على فضاء، أو بين مساحات تعج بالهواء، أو هى تعج بالنفس، فهواء البحر دائما منفتح عليه من كل اتجاه، لا يعرف له طلوع أو مهب.

«سيف» والعارية:

ولعل أحد الأحداث الفنية الهامة التى بدأت فى القاهرة هو المعرض الخاص السادس عشر، الذى أقامه المركز الثقافى التشيكوسلوفاكى لأعمال «سيف وانلى» الحديثة، تلك التى تبدأ على التقريب ما بين عامى ١٩٦١ و١٩٦٧، باستثناء لوحة (السيرك) التى انتهى منها عام ١٩٤٧.

وأهم ما يتميز به هذا المعرض هو مجموعة العاريات، التى بلغت أربعين لوحة فنية تطرح جسم المرأة على العين كالقضية المعقدة، من خلال وجهة نظر شديدة النفاذ وقوية الأثر. ومع أن العارية بالنسبة لسيف حقل شديد الحداثة، إذ لا يدلنا تاريخه الفنى على معالجات هامة لجسم المرأة، إلا أن اللوحات الأربعين المعروضة تكفى للتعرف على ما لهذا الفنان من طاقة، وما هو عليه من اقتدار.

ولقد كنت سعيد الحظ إذ شاهدت مجموعة «سيف» الكاملة عن العارية، والتى تبلغ أكثر من مائتى لوحة متوسطة الحجم فى مرسمه بالإسكندرية: «لقد كانت حمى .. كانت هى الرغبة التى تصل حتى درجة التحدى لكى أرسم جسد المرأة .. أخذت أرسم حتى فوجئت بالورقة الأخيرة بيضاء، بينما الأشكال مرسومة على عينى، وعندئذ توقفت».

«سيف» ووجهة النظر:

ومهما يكن الأمر، فلقد كشفت هذه المجموعة الهامة من العاريات عن جانب فى «سيف» كان خبيئا ومختفيا، ولقد أكدت هذه المجموعة هذا الطريق الصلب الذى لم يخطئه «سيف» قط، وهو (وجهة النظر)، فهو من هذا الطراز الولوع بماهية حضوره فى العمل الفنى، ولذا فهو حريص طول الوقت على فلسفة الشكل، ليس من خلال صياغات محصلة فى الطبيعة، وإنما من واقع صياغته الخاصة، وعن طريق علاقات وطيدة الترابط فى المساحات، حتى تنتهى فى آخرها إلى بلورة تستوى مع فلسفة أو (وجهة نظر) ما.

وهو هنا على خلاف بالنسبة لبعض التجريديين، الذين لا يرون فى علاقات الجمال على الإطلاق إلا ماهية فى حد ذاتها، وربما بالتالى وجهة نظر، ومن

ثم فقد كانت عاريات «سيف» مجرد عناصر لها صفة الفورية فى السقوط على المساحة، ولا تخرج أهميتها من كونها ذاتها، وإنما من علاقاتها بالأشياء الأخرى، ومن هنا فلقد انمحت الأنوثة كخاصية فى تشاريح المرأة، بينما اندفعت الحياة الدافقة فى علاقات بين جسد المرأة ودائرة الشمس، أو بينها وبين خطين مستقيمين متقاطعين، أو بينها وبين خط الأفق البعيد الضائع، أو بينها وبين الآلة الموسيقية، أو بينها وبين الحجر، أو حتى بينها وبين الموديل الخشبى لفساتين النساء.

فاختلاف «سيف» هنا عن «محمود سعيد» مثلا فى العارية، هو اختلاف فى الأسلوب وفى التناول وفى الجوهر. وهو ليس مجرد اختلاف، ولكنه تفوق يعلو عن أن يقارَن، فإذا أخذنا فى اعتبارنا فنانا مثل «يوسف كامل»، ليس فقط باعتباره أحد معاصرى «سيف وانلى»، وإنما باعتباره فى رأى عديد من نقادنا التقليديين أحد روادنا فى الفن المصرى الحديث، لسقط منا الحساب، ولباتت المقابلة بينهما ظلما وافتراء.

هذا هو «سيف وانلى»، الماثل كالعملاق فى فننا المصرى المعاصر، المعلم، القنوع، الذى يستوى كالقصيدة.

كنت قد فكرت طويلا بينما أكتب عن «سيف وانلى»، فى فنان مثل «رمبرانت» العظيم، ومع الفارق الأكيد بين الأستاذ والتلميذ، أسفت، عندما عرفت أن ما كتب عن «رمبرانت» حتى الآن يزيد على ثلاثة آلاف كتاب، وعندنا «سيف وانلى» بلا كلمة، وبلا جائزة تقدير، وبلا كتاب!

أحمد فؤاد سليم

(*) عن مجلة (الفكر المعاصر) المصرية، العدد (٣٥)، يناير ١٩٦٨، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة؛ ص. ٥٥- ٦١.











مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى
أفلام رائعة ... وجمهور متقاعس

ماجدة موريس

يتلقى رجل إشارات استغاثة من امرأة تغرق وهو فى طريقه لامرأته المريضة، فلا يستطيع أن يتجاهل النداء، وأن يسعى لإنقاذ المرأة من براثن الموت، ويفعل، ويعود مسرعا إلى أسرته ليجد زوجته قد ماتت، فقد كانت تحتضر حين استنجدت به، وهكذا يضع القدر بصمته على حياة بطل فيلم (الفوضى الهادئة) الإيطالى، الممثل والمخرج الإيطالى القدير نانى موريتى، والذى قدم فى هذا الدور أداءً بارعا يجمع بين حساسية الموهبة وقوة الاحتراف فى دور (بيترو) الرجل الذى فقد زوجته فى نفس اللحظة التى أنقذ فيها حياة امرأة لا يعرفها، وليصبح بعدها مسئولا وحده عن ابنته الطفلة، فيضع فى رعايتها كل جهده وهمومه وشجونه، وليصبح انتظاره لها فى الحديقة المجاورة للمدرسة نوعا من استعادة نسيج الحياة بدلا من ضياع الوقت فى الحديقة؛ تحاور مع النباتات والطيور، وتواصل مع الآخرين، وقابل أصدقاءه، ووصل ما انقطع داخليا وخارجيا برحيل امرأته الحزين.

(الفوضى الهادئة) حصل على جائزة أفضل عمل فى المسابقة الدولية لمهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى، فى دورته الخامسة والعشرين، والتى أقيمت فى الفترة من ٣ - ١٠ أغسطس ٢٠٠٩، وقد حصل بطل الفيلم أيضا على جائزة أفضل ممثل فى المسابقة الدولية التى ضمت ثلاثة عشر فيلما، هى: (لمح البصر) من مصر إخراج (يوسف هشام)، و(شينشيتا مدينة السينما) من تونس إخراج إبراهيم لطيف، و(كينوليكا) من كرواتيا إخراج داليبور ماتانيس، و(إلى الأبد) من سلوفينيا إخراج دميان كوزول، و(الجبل المواجه) من اليونان للمخرج فاسيليس دوروس، و(حزن السيدة شنايدر) من ألبانيا إخراج كل من دينو ملكانى وبيرد ملكانى، وهما أب وابنه صنعا الفيلم معا، من الجزائر جاء فيلم (فى داخل الأرض) أو جابلا.. للمخرج طارق تجية، ومن قبرص فيلم (العودة الأخيرة للوطن) للمخرجة كورينا أفراميدو، ومن جمهورية الجبل الأسود فيلم للمخرجة ماريا بيروفيتش بعنوان (انظر إلى)، ومن فرنسا فيلم (حكاية عيد الميلاد) إخراج آرنو ديبليشان، وأخيرا الفيلم التركى (تضميد جراح الماضى) إخراج أرسين برتان.. وهو الفيلم الذى اختير ليعرض فى الافتتاح، وقد حضرت ابنة المخرج العرض بدلا منه لتحقق له أمنية غالية هى رؤية مصر والإسكندرية، ولكنه- أى أرسين برتان_ توفى قبل بداية المهرجان، وترك فيلمه ليذكرنا بأصداء مسرحية فريدريش دورينمات (زيارة السيدة العجوز) التى قدمتها السينما العالمية مرارا من قبل، وتدور حول الانتقام للماضى، حين تعود المرأة التى طردت فى شبابها من قريتها بعد

علاقة عاطفية مع رجل ضحى بها من أجل امرأة أخرى، تحقق له مستقبلا أفضل، فى الفيلم التركى تعود البطلة وقد أصبحت سيدة أعمال مع ابنها إلى قريتها القديمة بحجة إقامة مشروعات فى مسقط رأسها، لكن الهدف كان الانتقام من حبيب الماضى الذى أصبح (العمدة) وتمتع بحياة مستقرة حتى لحظة حضورها، واستخدامها نفوذها المادى والمعنوى، وجمالها الذى ما زال مؤثرا، لتحاصره وتقلب الجميع ضده، لا توجد بالفيلم عناصر إبداع متفوقة، ولكن وجوده كان مهما فى إطار وجود الممثلة التركية الكبيرة هوليا كوسيجيت كرئيسة للجنة تحكيم المسابقة الدولية، وقد كان المهم إحضار بعض أفلامها هى شخصيا (١٨٠ فيلما) خاصة وهى حاصلة على جوائز عديدة لها ولأفلامها.

ومن أعضاء لجنة التحكيم أيضا المنتج والكاتب والناشط السينمائى الفرنسى إيفان لوموان، والمخرج ومدير التصوير السينمائى المصرى محسن أحمد، والمخرجة الفلسطينية آن مارى جاسر، والممثلة المغربية نعيمة إلياس، والممثلة المصرية الشابة بشرى، وقد أعطت اللجنة جوائزها للأفضل بشكل أرضى مشاهدى أفلام المسابقة الرسمية، وهم مهمون بالفعل لأنهم جمهور محدود حريص على رؤية الإنتاج السينمائى الدولى الذى لا يمكنهم رؤيته فى مصر إلا من خلال المهرجانات القليلة المتاحة فى القاهرة والإسكندرية، ومن هنا حصل الفيلم الكرواتى (كينوليكا) على جائزة أحسن مخرج التى ذهبت إلى مخرجه داليبور ماتانيس، والذى تتبع أربعة من البشر فى قرية، أبا يتعامل بقسوة مع زوجته وطفله الصغير المريض، ولاعب كرة موهوبا و حريفا يحلم باللعب لناد كبير بالعاصمة ضد رغبة أبيه، و فتاة شابة بدينة صاحبة متجر تفشل فى إقامة علاقة مع أى شاب، و رجلا يعيش وفق قوانين الماضى الذى ذهب بذهاب الدولة القديمة وتفككها فيسعى للسيطرة على أقرب الناس إليه، كانت الطبيعة بطلا خامسا من أبطال هذا الفيلم بكل ما فيها من قوة وتنوع وعنف أحيانا، ويلقى الجميع مصائر مأساوية عدا الأب الذى يكتشف أن حياته تتغير حين يحب طفله وأمرأته وحين يشفى الطفل و يدرك أن سعادته فى العطاء، وأوله عطاء المشاعر لمن حوله قبل العطاء المادى، لينتهى الفيلم ببارقة أمل وسط محيط من اليأس.

وقد حصل الفيلم التونسى (شينشينا مدينة السينما) على جائزة أحسن سيناريو، والذى كتبه مخرجه إبراهيم لطيف، بالمناصفة مع الفيلم الألبانى (حزن السيدة شنايدر) ، أما الفيلم المصرى (فى لمح البصر) قد حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو أول أفلام المخرج الشاب يوسف هشام، والجائزة هى أكثر الجوائز إثارة للجدل، ما بين فريق يرى فى الفيلم لمحات تستحق الجائزة، فى مواجهة فريق ثان رأى فى حصوله على هذه الجائزة مجاملة من لجنة التحكيم لدولة المهرجان، أى مصر، وأيا كان الرأى الأصوب، فإن جوائز الأفلام المصرية فى مهرجان القاهرة والإسكندرية غالبا ما تحاط بهذا الجدل حول أحقيتها، وغالبا ما ينتهى الجدل إلى الصمت، لأن لكل لجنة تحكيم ذوق ومساحة للتقدير تخصها وحدها، مع وجود قواعد الفن السينمائى محفوظة ومصانة.

جوائز أفلام الديجيتال

وللعام الثالث حصل جيل جديد من المخرجين والمخرجات على جوائز مسابقة جديدة أضافها المهرجان، هى مسابقة أفلام الديجيتال، والتى تشترط أن يكون الفيلم من إنتاج عام واحد حتى موعد المهرجان، وأن لا تزيد مدة الفيلم عن ثلاثين دقيقة، وقد عرض فى المسابقة ٤٥ فيلما، من بينها ستة أفلام من إنتاج معهد السينما، وسبعة أفلام تسجيلية قصيرة، و١٩ فيلما روائيا قصيرا، و١٣ فيلما من أفلام الرسوم المتحركة، ويرأس هذه المسابقة الناقد نادر عدلى، فيما ترأست الناقدة خيرية البشلاوى المهرجان هذا العام، أما لجنة تحكيم الأفلام الديجيتال فقد رأسها المخرج ومدير التصوير طارق التلمسانى، وضمت كلا من المخرجة كاملة أبو

ذكرى والناقد طارق الشناوى، وفاز فيلم (الحب فى زمن الكلة) إخراج إبراهيم عبلة بجائزة أفلام معهد السينما، وفاز فيلم (دستور ياأسياد) إخراج محمد العدل بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وفاز فيلم (أوضة الفيران) إخراج كريم العدل بشهادة تقدير، وفازت السيناريست وسام سليمان بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن فيلم (ربيع ٨٩)، كما فازت فاطمة عادل بجائزة التمثيل عن نفس الفيلم الذى أخرجته آيتن أمين، وحصل على جائزة أفضل فيلم روائى قصير.

أما جائزة الأفلام التسجيلية القصيرة فقد فاز بها فيلم (انهيار) إخراج ريهام إبراهيم، وحصل فيلم (رمال مصرية) إخراج أيمن حسين على جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم التسجيلى، بينما فاز فيلم (خليك قاعد) إخراج لمياء رجائى بجائزة أفضل فيلم رسوم متحركة، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم (أنا لسه كويس) إخراج محمود محمد، ووقف هؤلاء الشبان والفتيان على المسرح فى حفل الختام ليقدموا الدليل على أن الجيل القادم لقيادة السينما المصرية ينتظر فرصته بفارغ الصبر.

من توفيق صالح إلى ناصر ضمير

كرم المهرجان هذا العام سبعة من السينمائيين ذوى التاريخ الحافل، أولهم المخرج السينمائى الكبير توفيق صالح الذى عرض له فيلمه (المخدوعون)، وكانت الندوة التى أعقبته مهمة فى طرحها للكثير من مفاهيم العمل السينمائى بين الماضى والحاضر، ثم السيناريست والكاتب المسرحى القدير فيصل ندا صاحب التاريخ الحافل بالأعمال الكوميدية والاجتماعية، ومدير التصوير السينمائى مصطفى إمام الذى علم نفسه من خلال تجربة عصامية، ومن أبناء مهنة السينما أيضا كرم فنى الإضاءة غريب أحمد لبيب أحد الذين أعطوا حياتهم للمهنة، ومن نجوم التمثيل كرم المهرجان النجمة مريم فخر الدين صاحبة المائة والخمسين فيلما، والنجم حسن حسنى الذى احترف الفن منذ الخمسينيات، لكنه لم يلمع إلا فى الثمانينيات- من القرن الماضى- مع المخرج عاطف الطيب فى فيلم (سواق الأتوبيس) عام ١٩٨٣، أما من غير المصريين، فقد كرم المهرجان المخرج التونسى ناصر ضمير وعرض ثلاثيته الشهيرة: (الهائمون) و(طوق الحمامة المفقود) و(بابا عزيز) آخر ما قدمه عام ٢٠٠٥، وصدر عنه كتاب به دراسة أساسية للكاتب والمخرج سيد سعيد، كما صدرت كتب عن كل المكرمين بأقلام عدد من أهم النقاد والصحفيين.

تكريم نجوم بكرة

ابتدع المهرجان فى هذه الدورة تكريما آخر للنجوم الجديدة فى السينما المصرية، واختار منهم ثلاثة، هم: الممثلة يسرا اللوزى، والممثل آسر ياسين، والمخرج عمرو سلامة، وفى الندوة التى أقيمت معهم دار الحوار حول صناعة النجم فى السينما المصرية، وآفاقها.

وفى برنامج البانوراما عرض ٢١ فيلما أوربيا تلامست مع برنامج آخر بنفس الاسم هو "بانوراما أفلام المتوسط"، الذى عرضت فيه ستة أفلام من سوريا والمغرب وتونس وإسبانيا والجزائر، ثم بانوراما أفلام فلسطين التى عرض فيها أربعة أفلام، اثنان منها إخراج رشيد المشهراوى هما (حتى إشعار آخر) ١٩٩٤، و(حيفا) ١٩٩٦، ثم فيلم المخرجة آن مارى جاسر (ملح هذا البحر) ٢٠٠٨، وفيلم المخرج هانى أبو أسعد (الجنة الآن) ٢٠٠٥.

وأخيرا، فإنه إذا كانت هناك ملاحظة أساسية على المهرجان، فهى أنه مع كل هذا الجهد، وأيضا ما بذل من جهد فى الكتالوج، وفى كتالوج مسابقة الديجيتال وفى كافة المطبوعات، فالمهرجان كان يستحق جمهورا أفضل وأكبر، وهذه قضية لا يختص بها هذا المهرجان وحده، وإنما كافة المهرجانات المصرية؛ حتى لا تأتى كل هذه الأعمال السينمائية الرائعة، وبينها تحف حقيقية، وتعود.. بدون تفاعل مع جمهور موجود ولكنه غير متواجد فى المكان.. والزمان.. وهذه هى المأساة الحقيقية.

حرية الفكر والإبداع فى مصر

غ.ر.

أصبحت حرية التفكير والتعبير فى العقود القليلة الماضية، إحدى القضايا الأساسية التى تحتل مساحة واسعة على الساحة الثقافية، لا سيما بعد أن تزايد المد الأصولى واشتدت خطورته على الإبداع والمبدعين وأصحاب العقول الحرة، فقد نجح فى مصادرة أعمال فنية وأدبية عديدة. ولم يكن أمام أحرار المثقفين المدافعين عن العقل وعن حرية التفكير والتعبير باعتبارها من أهم حقوق الإنسان فى المجتمع المعاصر، إلا أن يتكاتفوا لمواجهة هذا التيار الذى يريد أن يعيدنا من جديد إلى العصور الوسطى، وهكذا نشأت عدة جماعات أهلية تدافع عن حرية الإبداع والتفكير فى مواجهة ذلك الخطر الذى يهددها، وبدأت بعض المنابر الثقافية المستنيرة تكرس جهدها لخوض المعركة.

ومنذ وقت مبكر؛ قامت (إبداع) فى إصدارها الثانى خلال التسعينيات من القرن الماضى بإصدار ملفات متلاحقة دفاعا عن حرية التفكير والتعبير والإبداع، مثل العدد المهم الذى أصدرته تحت عنوان (فقه المصادرة)، فضلا عن المرات العديدة التى تولت فيها الدفاع عن ضحايا القمع والإرهاب فى مصر والعالم العربى والإسلامى، ومنهن فرج فودة، ونجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، والجزائرى عبد القادر علولة، والبنغالية تسليمة نسرين، مما عرض القائمين عليها للهجوم المستمر والملاحقة القضائية الدائمة.

ومؤسسة (حرية الفكر والتعبير) إحدى المؤسسات الأهلية التى نشأت فى ظل هذا المناخ، وقد أصدرت تقريرها نصف السنوى الأول حول حرية الفكر والإبداع فى مصر، خلال الفترة من يناير حتى يونيه ٢٠٠٩، ويهدف هذا التقرير إلى رصد أوضاع حرية الفكر والإبداع فى مصر وتقديم المعلومات عنها، مع توثيقها وتوفيرها، حتى يستفيد منها الباحثون وغيرهم من المهتمين والمعنيين بقضايا حرية الفكر والتعبير.

مؤسسة (حرية الفكر والتعبير) مؤسسة قانونية مستقلة، نشأت عام ٢٠٠٦، تهتم بالقضايا المتعلقة بتعزيز الحريات وحمايتها. وتتبنى حرية الفكر والتعبير باعتبارها سمة أساسية من السمات الداعمة لتقدم المجتمع، وركيزة من ركائز الديمقراطية، كما أنها الحرية الأم التى بدونها يستحيل قيام حوار حقيقى بين شتى القوى والاتجاهات داخل المجتمع، ولذلك يجب ألا تتعرض لأى نوع من القيود.

ويوضح الناشطون فى مركز حرية الفكر والتعبير من خلال موقعهم الإلكترونى، رؤيتهم التى مفادها أن يتمتع المجتمع المصرى بحريته فى التعبير، أى

تلقى المعلومات والأفكار وتداولها دون تدخل من رقيب، ويؤكدون على ضرورة توفر قيم التسامح وقبول الآخر، بهدف تحقيق الديمقراطية الحقيقية، وذلك من خلال احترام منظومة حقوق الإنسان الواردة بالدستور والمعاهدات والاتفاقيات الدولية. وتعمل مؤسسة حرية الفكر والتعبير فى إطار ثلاثة برامج أساسية، تكشف من خلالها العديد من أشكال القيود والانتهاكات داخل بعض القطاعات الهامة فى المجتمع المصرى، فمن خلال برنامج الحرية الأكاديمية مثلا تعمل على رصد مختلف أنماط القيود التى تعوق العملية التعليمية، بالإضافة لرصد تلك القيود المؤسسية المتعلقة بالتعيينات ومنظومة اللوائح التى تنظم العمل داخل تلك المؤسسات، مع رصد عمل تلك الجماعات التى تمارس نوعا من الرقابة غير الرسمية على الحرية الأكاديمية وغيرها.

أما البرنامج الثانى فهو برنامج الرقابة، ويُعنى بما يتعرض له الإبداع الأدبى أو الفنى أو الفكر السياسى من رقابة مستمرة وقيود عديدة، تنبع من مصادر عدة منها ما يتعلق بالسلطات الحكومية الرسمية، ومنها ما يرتبط بالمؤسسات الدينية، وكذلك ما يرتبط فى بعض الأحيان بتيارات سياسية معينة. والبرنامج الثالث هو برنامج الصحافة والصحفيين، ويدعم مبادئ استقلال العمل الصحفى، وعدم المساس بحرية الصحفيين، إلى جانب حق الصحفيين فى إصدار صحفهم وحظر مصادرتها، أى مواجهة مختلف القيود المفروضة على تلك الحقوق. وفيما يلى التقرير الذى أصدرته المؤسسة عن حرية الفكر والإبداع فى مصر.

****

يبدأ التقرير بمدخل حول الرقابة والغرض منها، ثم يبين الأنواع المتعددة للرقابة فى مصر، فيقول: "تشهد مصر أنواعا متعددة من الرقابة، فهناك الرقابة على الصحف، وأخرى على المسرح والسينما والتليفزيون، وثالثة على المطبوعات والكتب، كما كان أيضا للأعمال الفكرية والبحث العلمى حظ وافر من الرقابة. وتتعدد أجهزة الرقابة فيوجد (مكتب الصحافة) فى وزارة الداخلية، وإدارة (الرقابة على المصنفات الفنية) فى وزارة الثقافة، ورقابة التليفزيون، وإدارة البحوث والترجمة والنشر فى مجمع البحوث الإسلامية.

ولم تعد ممارسة الرقابة مقتصرة على الأجهزة الحكومية، بل انتقلت إلى طوائف من المواطنين يقومون بنوع من الرقابة على النشاط الفنى والثقافى وعلى الكلمة المقروءة والمسموعة. وتتخذ عمليات التضييق على الفكر والإبداع أشكالا مختلفة تندرج تحت ما يطلق عليه مرة اسم المصلحة العامة، وأخرى اسم الدين أو الأخلاق. وهى تسميات لا يراد منها معناها الحقيقى فى حالات كثيرة، وإنما يراد بها تبرير عمليات القمع الفكرى وهيمنة الرقابة المتعسفة على الإبداع بألوانه المختلفة؛ وهكذا أصبحت حرية الإبداع – سواء كان فنيا أو أدبيا أو ثقافيا أو علميا- مُحاطة برقابة متنوعة، ساهمت مع مرور الوقت فى خلق رقابة ذاتية حاصرت المبدع وجعلته رقيبا على نفسه، خوفا من بطش تلك الأجهزة الرقابية التى يمكن أن تؤدى إلى عزله عن المجتمع وتكفيره".

وينقسم التقرير إلى قسمين مهمين، الأول بعنوان: حرية الإبداع بين إطلاق الدستور والمواثيق الدولية وتقييد التشريعات المحلية، ويتضمن الحماية الدستورية لحرية الفكر والإبداع، والمعايير الدولية الملزمة للحكومة المصرية، كما يقدم ملاحظات على البنية التشريعية حول حرية الإبداع فى مصر. والقسم الثانى يبين أوضاع الرقابة فى مصر، وذلك من خلال أحكام ومحاكمات الرقابة على الإبداع فى مصر، والرقابة على السينما والمسرح والتليفزيون، وكذلك الصحافة والمطبوعات.

الحماية الدستورية لحرية الفكر والإبداع: نتبين من هذا العنوان أنه على الرغم من أن هناك إطلاقا لحرية الرأى والتعبير بالنصوص الدستورية، إلا أن هناك تقييدا لها بنصوص القانون، برغم أنها تعتبر من الحريات غير القابلة للتنظيم التشريعى، وهذا التناقض ينتقص منها

ويعرقلها. فمثلا: تنص المادة (٤٧) على أن: "حرية الرأى مكفولة، ولكل إنسان الحرية فى التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون، والنقد الذاتى والنقد البناء ضمان لسلامة البناء الوطنى".

حرية الإبداع غير قابلة للتنظيم التشريعى: وقد نص الدستور المصرى فى المادة (٤٩) منه على أن "تكفل الدولة للمواطنين حرية البحث العلمى والإبداع الأدبى والفنى والثقافى، وتوفر وسائل التشجيع اللازمة لتحقيق ذلك". وبهذا النص الدستورى لا يجوز لأى سلطة فى الدولة أن تنظمها على خلاف مقتضى النص الدستورى، وذلك لعدم اقترانها بعبارة فى حدود القانون أو وفقا للقانون.

قوة الدستور: ونتبين من ذلك أنه إذا تعارض القانون مع الدستور وجب التزام أحكام الدستور وإهدار ما سواه، وذلك إعمالا لمبدأ سيادة الدستور، كما أن محكمة النقض قد استقرت فى العديد من أحكامها على قاعدة النسخ الضمنى بقوة الدستور.

المعايير الدولية الملزمة للحكومة المصرية: ويوضح التقرير أن "مصر بوصفها طرفا فى المعاهدات الدولية تخضع لالتزامات واضحة باحترام حقوق الإنسان، بما فى ذلك حرية التعبير، وينبع هذا الالتزام من الاتفاقيات والمعاهدات الدولية التى قامت مصر بالتصديق عليها، مثل العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية، والعهد الدولى للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والميثاق الأفريقى لحقوق الإنسان، تلك الاتفاقيات التى تلزم الحكومة المصرية بضمان احترام حقوق الإنسان لكل الأفراد، وفى القلب منها حرية الرأى والتعبير".

ونلاحظ أن تلك المعاهدات الدولية تلزم كل الدول الأعضاء بالحقوق والواجبات الواردة بها، بحيث تتعهد كل دولة عضو باتخاذ الإجراءات التشريعية التى تضمن سلامة التطبيق؛ وإذا كانت تدابيرها التشريعية أو غير التشريعية القائمة لا تكفل فعلا إعمال الحقوق المعترف بها عند العهد، فلابد من أن تتخذ طبقا لإجراءاتها الدستورية ولأحكام العهد، ما يكون ضروريا لهذا الإعمال من تدابير تشريعية أو غير تشريعية. كذلك جعلت المعاهدات الدولية ممارسة الحقوق المنصوص عليها بعيدة عن أى تمييز.

وأبدى التقرير بعض الملاحظات الهامة على البنية التشريعية المصرية حول حرية الإبداع فى مصر:

أولا: قانون العقوبات ومفهوم الآداب العامة: يوضح التقرير أن العديد من النصوص التى يتضمنها قانون العقوبات تُقيد حرية الإبداع بشكل فيه مخالفة صريحة لنص المادة (٤٩) من الدستور. أما عن مفهوم الآداب العامة فيبين التقرير أنه لابد من أن نفرق بين الأعمال التى تهدف فى حد ذاتها إلى مخالفة الآداب العامة وبين الأعمال الإبداعية التى تستهدف مناقشة قضايا اجتماعية أو سياسية أو فنية، تتناول كجزء من سياقها بعض الصور المكتوبة أو المرئية، التى تعتبر بمعيار الثقافة المجتمعية مخالفة للآداب العامة؛ كما يوضح التقرير أيضا أن مفهوم الآداب العامة يختلف من مجتمع إلى آخر ومن جيل إلى جيل فى المجتمع الواحد، وأنه فى حاجة للتحديد الدقيق، وهذا ما تفتقده البنية التشريعية المصرية عموما.

ثانيا: التشريعات المنظمة للمطبوعات: تفرقت النصوص التى تنظم إصدار المطبوعات وترخيصها وشروط استمرارها فى العديد من القوانين، منها قانون المطبوعات، وقانون الصحافة، وقانون العقوبات وغيرها من القوانين واللوائح الأخرى التى تضع قواعد الرقابة على المطبوعات، وتصطدم بنص المادة (٤٩) من الدستور، ومن هذه القواعد: الرقابة، والإجازة(الترخيص)، والإنذار والتعطيل والإلغاء، والتعطيل والإلغاء الإدارى، والحجز الإدارى للمطبوعات. وقد يحدث التعطيل أو الحجز أو الإلغاء ..إلخ بدعوى أن المطبوعة تنشر أشياء تعتبر من وجهة نظر الجهة المختصة مضرة بالمصلحة العامة، أو لانتهاكها نصا من نصوص القانون.

ثالثا: رقابة المؤسسة الدينية (الأزهر):

يوضح التقرير أن الرقابة على الأعمال الأدبية والفنية فى مصر لم تعد حكرا على أجهزة الدولة فحسب، بل أصبح هناك دور للمؤسسات الدينية متمثلة فى الأزهر يضاهى دور أجهزة الدولة فى هذا المجال. وقد نجح الأزهر فى إيجاد سند قانونى لتلك الرقابة.

رابعا: الرقابةً على المصنفات الفنية:

يوضح التقرير أن الجهات الرقابية تمارس دورها الرقابى من خلال بعض القوانين، مثلا: القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، وبموجب هذا القانون ووفقا لنص المادة الأولى منه، نجد أن هناك ثلاثة معايير أساسية يستند إليها الأداء الرقابى، هذه المعايير هى النظام العام والآداب العامة ومصالح الدولة العليا، وذلك دون وضع تعريف دقيق لكل من هذه المعايير، مما يفتح الباب أمام التفسيرات المتباينة التى تتخذها الجهات الرقابية كمدخل لتقييد حرية الإبداع. وبنص المادة الثانية من القانون لا يجوز بغير ترخيص من وزارة الثقافة، تصوير أو تسجيل أو نسخ المصنف بقصد استغلاله أو عرضه أو إذاعته فى مكان عام أو توزيعه أو تداوله أو بيعه أو عرضه للبيع، وتحدد شروط وأوضاع المكان العام المشار إليه بقرار من رئيس مجلس الوزراء. ويبين التقرير أن هناك إشكالية أخرى لا تكمن فقط فى وضع التراخيص فى يد وزارة الثقافة، ولكن فى عدم استقلالية وزارة الثقافة تجاه الأجهزة الرقابية الأخرى، وعلى وجه الخصوص الأجهزة الأمنية. أما قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية، فهو "يعد أخطر وثيقة يمكن من خلالها رفض منح ترخيص لأى مصنف، نظرا لما تضمنه من معايير تسمح لجهة الإدارة المختصة بذلك".

أحكام ومحاكمات الرقابة على الإبداع فى مصر

وقد تضمن التقرير عرضا لأهم الأحكام القضائية والمحاكمات الصادرة خلال النصف الأول من هذا العام والمتعلقة بحرية الفكر والإبداع، وكان من أبرز تلك الأحكام الحكم الذى أصدرته محكمة القضاء الإدارى فى ٧ إبريل ٢٠٠٩، بإلغاء ترخيص مجلة إبداع، بدعوى نشرها قصيدة تسىء للذات الإلهية، وتم الطعن على الحكم أمام المحكمة الإدارية العليا، وانتهت المحكمة إلى أن التشريعات المصرية لا تجيز لأى سلطة إلغاء ترخيص أى صحيفة، وحكمت بوقف تنفيذ قرار إلغاء الترخيص، وإعادة المجلة للصدور مرة أخرى. وقالت المحكمة إن من شأن إغلاق المجلة المساس بحرية الصحافة والتعبير والرأى، وهو حق دستورى يتوافر به دوما ركن الاستعجال، ويلاحظ التقرير بقلق بالغ استمرار مسلسل قضايا الحسبة، وخطورة هذه القضايا التى تلاحق المفكرين والمبدعين.

ومن الأحكام الأخرى، الحكم الذى أصدرته محكمة القضاء الإدارى بعدم قبول الطعن بوقف وغلق شركة (الموجز) للصحافة والطباعة والنشر، لأن المدعى غير ذى صفة أو مصلحة، وقد كفل القانون لكل من تعرضت له الصحف بما يمسه أو يسىء إليه، حق اللجوء إلى جهات الاختصاص للتحقيق واتخاذ الإجراءات المقررة قانونا فى هذا الشأن، دون أن تبلغ الصفة أو المصلحة حد طلب إنهاء وجود شركات الصحافة أو غلق صُحفها.

رواية "مترو" مازالت قيد المحاكمة:

المتهمان فى هذه القضية هما: مجدى الشافعى مؤلف الرواية، ومحمد الشرقاوى مدير دار ملامح للنشر، لأنهم صنعا وحازا بقصد الاتجار والتوزيع مطبوعات منافية للآداب العامة، ألا وهى الرواية. حيث قامت شرطة حماية الآداب بمصادرة الرواية وجمعها من أماكن بيعها، واستندت الشرطة فى مصادرة نسخ الرواية إلى نص المادة ١٩٨ من قانون العقوبات، التى تعطى لرجال الضبطية سلطة مصادرة وضبط المطبوعات التى من شأنها مخالفة الآداب العامة، وقد تُدوولت الدعوى لعدة جلسات أمام المحكمة، ولازالت رواية مترو قيد المحاكمة.

فيلم حسن ومرقص: أقام أحد المحامين دعويين قضائيتين ضد كل من الفنان عادل إمام والفنان عمر الشريف ووزير الإعلام والهيئة العامة للرقابة على المصنفات الفنية ونقيب المهن التمثيلية ونقيب المهن السينمائية، وطلب فى الدعوى الأولى بصفة مستعجلة وقف عرض الفيلم وسحب نسخ الفيلم نهائيا من السوق، وفى الدعوى الثانية طالب بوقف عرض الفيلم فقط، وقد استند مقيم الدعوة إلى أن الفيلم يتناول قضية بالغة الخطورة، وأن تناولها وحده يؤجج نار الفتنة بين المسلمين والمسيحيين، ولم يُبت فى أمر الفيلم حتى الآن، وقد شاهده أغلب الناس، ولم تحدث فتنة، ولن تحدث.

ويستعرض التقرير محاكمات أخرى مثل قضية إلغاء بث قناة العالم، وقناة المنار اللبنانية، وقضية جريدة أخبار الكشافة وغيرها.

أما الرقابة على السينما، فيكشف التقرير عن غياب استقلال الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية "وزارة الثقافة"، تجاه الأجهزة الأمنية والجهات السيادية، وهو ما أظهره التقرير من خلال وقائع فيلم (دكان شحاتة) للمخرج خالد يوسف، و(أولاد العم) للمخرج شريف عرفة، والجزء الثانى من فيلم (نمس بوند).

وفى ملخص التقرير بالصفحات الأولى من هذا الكتاب: يحذر التقرير من استمرار إخضاع الأعمال الإبداعية والفكرية لمعايير دينية، فقد رصد التقرير قيام جبهة علماء الأزهر وهى جمعية أهلية، بإصدار بيان لوقف عرض فيلم (دكان شحاته)، وكذلك قيام محامين بالمطالبة بوقف تصوير فيلم (واحد صفر) ومنع التصريح بعرضه وسحبه من دور العرض، لأنه يمس العقيدة المسيحية، وغيرهما.

أما عن الرقابة على الصحف والمطبوعات، فيشير التقرير إلى قيام رؤساء تحرير بعض الصحف المملوكة للدولة، بدور الرقيب.

وفى نهاية التقرير نجد فتاوى وقضايا مثيرة للجدل، مثل فتوى إهدار دم عادل إمام بسبب انتقاد حركة حماس، كما نجد أن الكنيسة القبطية الأرثوذكسية تعرب عن استيائها، لفوز يوسف زيدان بجائزة (البوكر) للرواية العربية عن روايته "عزازيل".

ولا شك أن الحياة الثقافية فى مصر، هى فى أمس الحاجة إلى استمرار النضال عن طريق تلك التجمعات المستنيرة المستقلة، لمواجهة المد الأصولى الذى لا يزال خطره قائما، وربما بصورة أعنف وأشد، على الفكر والإبداع الحر، بل على العقل نفسه!

مئوية محمد عبدالهادى أبو ريدة

شعبان يوسف

سألت نفسى وأنا أتألم بقوة: هل جاء الوقت الذى يحتم علينا أن نصدق مقولة أو حكمة نجيب محفوظ فى روايته (أولاد حارتنا) التى تقول: "آفة حارتنا النسيان"؟ وكنت طوال عمرى لا أصدق هذه الحكمة، رغم أن الكثيرين يستدعونها أو يكررونها عند أى ذكرى منسية، أو مناسبة مجهولة، حتى لحقت نجيب محفوظ ذاته فى الآونة الأخيرة، وراح بعض محبيه يرددون الحكمة، ويضعونها عنوانا لذكراه المغتالة، ورغم ذلك ظللت لا أصدقها، ولن أصدقها، لأن الأمر فى نظرى ليس نسيانا، بل إنه تجاهل، وأحيانا يكون استبعادا متعمدا ومقصودا، أو حذفا بالقوة من مناوئين مازالوا أحياء، أو التجاهل الذى يريد الأمان، عملا بالمثل القائل: (الباب اللى يجيلك منه الريح..سده واستريح)، وعذرا لاستخدام العامية فى هذا المقام الفصيح، لأننى لا أجد أى مبرر لتجاهل قامة كبيرة مثلا مثل المفكر الاجتماعى سلامة موسى، الذى ترك فى كل كاتب أو مبدع أو مثقف طليعى، أثرا منه ، ومازالت كتاباته حتى الآن تطرح القضايا المتنوعة، وتثير جدلا فى الظل، وأنا أقصد أن هناك ظلا ثقافيا كبيرا، يكاد يكون أوسع من الجسد الثقافى المعلن والرسمى، فالمعلن والرسمى لن يستطيع أن يستوعب سلامة موسى، وأنور المعداوى، وحسين فوزى، وفرح أنطون، ونقولا حداد، وإسماعيل أدهم، وغيرهم، بل إن هذه الأروقة لن تكشف حتى عن الجوانب المضيئة عند بعض من يحتفل بهم، وأزعم أن مسألة الاحتفال أو عقد ندوة لراحل كبير، أيا كان الاتفاق أو الاختلاف مع فكره ، ستدير حوارا مثمرا مع إنجازات هذا الراحل، وليس بالضرورة أن يكون هناك اتفاق عام حول فكره، وهذا يكشف تناقضا حادا ومثيرا لدى هذه المؤسسة بكل كياناتها المجسدة فى هيئات ولجان وأكاديميات وخلافه، ودليلى على ذلك أن صحفنا ومجلاتنا وكتابنا يكتبون نهارا جهارا عن الإرهاب وتداعياته وخطورته، ورغم ذلك لم يعقد مؤتمر لمناقشة أفكار نصر حامد أبو زيد، أو فرج فودة، فالإرهاب أبعد جغرافيا الأول، وأقصى الثانى عن الحياة تماما، ورغم أن هذه المؤسسات تزعم أنها مؤسسات طليعية وتتبنى أو تحتضن على الأقل مختلف التيارات الفاعلة فى الحياة، إلا أنها استبعدت وبقسوة فصيلا له قسط كبير فى هذه الفاعلية، وهو تيار اليسار، فلم نسمع أن الدولة ستحتفل بكاتبة كبيرة ومؤثرة ورائدة وهى لطيفة الزيات، أو بكاتب وناقد وأكاديمى ورائد أيضا، وهو الدكتور عبدالمحسن طه بدر، وغيرهم..

وبنفس هذه الدرجة، اندهشت عندما حلت مئوية

الفيلسوف الدكتور محمد عبدالهادى أبو ريدة، الذى ولد عام ١٩٠٩، ولم يتحرك ساكن فى جسد الثقافة الرسمى، وهناك لجنة الفلسفة، والتى يقع على عاتقها جهد الاحتفاء بهذا العالم الجليل، الذى أثرى الحياة الفلسفية بقدر وكيف كبيرين من التحقيقات والترجمات، والتى يصعب على واحد ليس متخصصا أن يعرضها، أو يتعرض لشرحها وتفسيرها، ولكننى باختصار سأعتمد بشكل كامل على الدراسة المهمة التى كتبها الدكتور حسن حنفى فى كتابه (حوار الأجيال) الصادر عن دار قباء عام ١٩٩٨.

بدأ د. حنفى دراسته عن الفيلسوف العالم الراحل، بالحديث عن شخصه، فيقول: (كان كلامه يخرج من القلب والعقل، دون قراءة من ورق أو إملاء لمذكرات أو كتب مقررة، ولم يجبر أحدا على شراء كتبه.. كان أستاذا يلتف حوله المريدون، ويعطى دروسا من عنده بعد الظهر دون ما سؤال عن أجر). ويستطرد د.حنفى فى الحديث عن شخص الأستاذ والفضائل التى كان يتمتع بها فى ظل مناخ ليس فاضلا على الإطلاق، فالأستاذ الذى يتمتع بصفات إنكار الذات، وبذل المجهود الزائد دون انتظار مقابل، هو حقا أستاذ جليل، ولكم نفتقد مثل هذا الأستاذ العف الكريم ، ود.حنفى يخبرنا أنه اتصل به عن قرب، بعدما كان تلميذا له فى الجامعة فى الخمسينيات الأولى من القرن الماضى، ويختصره كعالم فى: (أنه جمع بين علوم العرب وعلوم العجم، بين علوم الأواخر وعلوم الأوائل، بين علوم الغايات وعلوم الوسائل.... كان مدققا، لا يريد أن يقدم على شىء إلا بإتقان تام حتى لو تأخر العمل عن الظهور، وكان يبحث عن الكمال المطلق فى حين أن النقص وارد فى النسبى)، ويقرر د.حنفى أن الراحل كان متكلما بالمعنى العلمى.

وينتقل د.حسن إلى إنجازات الراحل فيقول: (تعتبر أعمال كل فيلسوف تعبيرا عن موقفه الحضارى واحتياجات عصره الفكرية والعلمية والسياسية). ويستطرد: (تتفاوت أعمال الراحل بين الترجمة والتحقيق والتأليف، فالترجمة نقل لدراسات المستشرقين فى مرحلة كنا مازلنا بادئين فى تكوين جيل من العرب والمسلمين الباحثين تلت ريادة مصطفى عبدالرازق وطه حسين فى بداية الجامعة المصرية).. ويؤكد د.حنفى أكثر من مرة على أن الراحل كان تلميذا مخلصا للدكتور مصطفى عبدالرازق، وتعلم منه فضائل كثيرة، واقتفى أثره فى خصائص كثيرة، بل كان مكملا له فى بعض الأبحاث التى أنجزها الأستاذ، وما كانت ترجماته كما أوضح حنفى إلا التمثيل الجاد لسد النقص الذى كانت تعانى منه المكتبة العربية ، فترجم أربعة مؤلفات استشراقية، الأول: (تاريخ الفلسفة فى الإسلام) لدى ديبور، و(مذهب الذرة عند المسلمين وعلاقته بمذاهب اليونان والهنود)، ومعه (فلسفة محمد بن زكريا الرازى) لبيتس، أما الكتاب الثالث ويبدو أنه الأكثر أهمية وهو لآدم ميتز: (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى أو عصر النهضة فى الإسلام)، والكتاب الرابع كان لفلهاوزن، وهو: (تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية)، وكانت معظم الترجمات عن الألمانية، وهى لغة الراحل الأولى، حيث درس فى سويسرا، وأقام بها سنوات عديدة، وهو إلى جانب معرفته الدقيقة بالألمانية كان يعرف الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية، وكان يعرف عددا من اللغات الشرقية، منها: الفارسية والأردية والتركية، فيقول د.حنفى:(تعادل جناحا الإسلام فيه، بين الغرب والشرق)، ويستعرض د. حنفى هذه الترجمات بشكل تفصيلى، ولكنه يؤكد على خاصيتين: الأولى أن اختيار العالم الجليل لهذه النوعية من الكتب كان اختيارا دقيقا وملحا، والمكتبة فى حاجة إليه، وهو امتداد لطموح وشوق العالم للجهر بالثقافة الإسلامية وحضارتها المفقودتين فى الذاكرة المعاصرة، فجاء جهد أبوريدة لإنجاز هذا الجهد الكبير، والذى كان يقدمه الراحل بكل تواضع ، وكان دقيقا فى ترجمته، والتى يصفها حنفى بأنها لم تكن حرفية (فهى لم تكن عملا سهلا آليا يتم فى شهور، بل كانت عملا مضنيا يأخذ من العمر سنوات عدة).

أما الخاصية الثانية فهى أن العالم الجليل كان يضيف

هوامش وشروحا وتفسيرات، تفوق النص نفسه، فهو كان يحاصر النص بشروحه وهوامشه، حتى ينجلى النص أيما انجلاء، هذه الخاصية أجد أنها فضيلة كبرى نفتقدها الآن فى معظم المترجمين، حيث لم تصبح الترجمة غاية فى ذاتها، بل وسيلة متواضعة لتحقيق أغراض خاصة، وهنا يبرز جهد هذا الأستاذ فى مجاله بشكل ملحوظ، ويكاد يكون مجهولا تماما.

ينتقل د.حنفى إلى التحقيقات، والتى تتلخص فى رسائل الكندى، والتمهيد للباقلانى، وديوان الأصول للنيسابورى، وثمرة الحكمة لابن الهيثم، وبالطبع يستطرد حنفى فى إبراز جهد الراحل فى هذه التحقيقات العميقة التى بذلها الراحل وإبانة الأهمية الكبيرة لهذه التحقيقات.

وينهى الدكتور حسن حنفى دراسته بحديثه عن مؤلفاته، والتى لم تكن كثيرة، فمؤلفاته المنشورة بعنايته ومعرفته اثنان، المؤلف الأول: (إبراهيم بن سيار النظام)، والثانى تحت عنوان: (أمهات المسائل فى الفكر الإسلامى)، وهو عبارة عن سلسلة مقالات نشرت فى جريدة القبس الكويتية، وتم جمعها ونشرها فى كتاب.

فى هذا المقال العاجل لا ينبغى إلا أن نوجه نداء للجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة، أن تحتفى بهذا الراحل فى مئويته، فلو لم يحدث، فلن نجد مناسبة أخرى للاحتفاء به، خاصة أننا نتحين المناسبات للاحتفال بمن هم أقل منه قيمة.

فى العدد القادم من (إبداع):

- كلود ليفى شتراوس - (ملف).
- الأدب والثقافة فى المغرب - (ملف).

صفحات من أدبيات الشاى والقهوة

محاسن الهوارى

إنها مخطوطة قديمة عن أدبيات ومجالس الشاى والقهوة كانت حبيسة أروقة الكونجرس، ولم يكن أحد يعرف عنها شيئا أو عن مؤلفها الذى مات منذ ثلاثة قرون مضت، بعد أن قام بجمع كل ما قيل عن مجالس وأدبيات الشاى والقهوة، وقد كان بلا شك رجلا بعيد النظر، إذ ، أدرك قيمة عمل مثل هذا فى ذلك الوقت. وأخيرا وبعد زيارة أوباما للوطن العربى، تم الإفراج عن محتوى هذه المخطوطة وصار بإمكان الناس الاطلاع على ما بها من نصوص وأشعار.

هذه الأدبيات التى جمعها الشيخ عبد الجليل الدرا هى أهم ما قيل عن مجالس الشاى والقهوة وهى التى ضمها هذا الكتاب.

اختار الفنان أحمد رفعت من هذا الكتاب حوالى ١٢ نصا شعريا لمجموعة من شعراء كتبوا فى هذا الموضوع، وحاول أن يتخيل مجالسها، وأن يرسم الوجوه، وأن يعثر على الأصوات، وأن يلمس رائحة الكلمات، باختصار اجتهد فى أن يجسد هذا العالم الذى تصفه الكلمات..

يمكننا القول هنا إن الشيخ عبد الجليل الدرا حاول أن يعالج مجالس الشاى والقهوة، لا باعتبارها مجرد احتساء الشاى والقهوة، ولكن باعتبارها حدثا ثقافيا ارتبط فى أذهاننا بالعديد من المواقف والأحداث الاجتماعية..

فهناك مثلا مجالس القهوة حيث يجلس الثوار التواقين للتحرر متخفين ليتبادلوا الرسائل فيما بينهم، وحيث يجلس المخبرون ليتلقفوا أخبارهم.. وهناك مجالس القهوة حيث يجلس العاشق فى بلاد العرب منتظرا مرور الحبيبة بينما تمر مُن أمامه، حيث يعتبر هذا أقصى آماله فى المجتمعات المغلقة.. وهناك مجالس القهوة حيث الأصدقاء يتسامرون، يتحدثون عن مشاكل الزوجات والأبناء.. وهناك مجالس الشاى والقهوة كحدث ثقافى يختلف من فرد لآخر، ويرتبط فى ذهنه بذكرى معينه وبصورة رسمها هو فى عقله بالذات..

تنقسم معالجة الفنان لهذه الأدبيات بطريقتين، عرضهما تقريبا فى جزأين كلاهما يحمل نفس الفكرة ولكن فى إطار مختلف..

ففى الجزء الأول نجد اللوحات التى اشتقت ألوانها من نفس ألوان حبات البن ولون الشاى وأجولة القهوة، فمن البنى ودرجات البيج، جاءت المجموعة الأولى وهى عبارة عن اسكتشات تصور مقاهى مختلفة فى بلدان كثيرة، مع توظيف ما كتب عن القهوة والشاى فى هذا البلد.

وربما جاءت الأسماء الحالية فى أحد أماكن اللوحة، بحيث تتداخل الكلمة أو النص مع ما هو مرسوم على الورق، فالرسم يكمل النص أو النص هو الذى اقترح على

الرسم الكلمات.. وتشترك اللوحات معا فى أنك قد تجد الصور غير واضحة، مثلما تجد النصوص فى بعض اللوحات عصية القراءة.. فالأمر كله يبدو كما لو كان ذكرى بعيدة يحاول الفنان نفسه أن يستجمعها ليعيدها إليك.. وربما كان تفسير ذلك أنه قد استعان منذ البداية بمخطوطة قديمة تعود إلى ثلاثمائة عام مضت، بالإضافة إلى أن ما قد تم جمعه بداخلها ربما يعود لتواريخ قد تسبق هذا التاريخ بكثير!

أما المجموعة الثانية أو التى نطلق عليها مجازا القسم الثانى من المعرض، فهى لوحات بلون وملمس أجولة البن، بحيث لا تخلو واحدة منها من إشارة إلى أقداح القهوة هنا وهناك، رسمها الفنان لإيقاظ ذهن المتلقى حول حقيقة القهوة التى يراها أمامه، هل هى أقداح القهوة أم هى مجالسها، أم أنها صورة جلسات احتساء القهوة التى فى خيال كل واحد منا على طريقته.

ولعل قيام الفنان بصناعة الورق الذى يرسم عليه لوحاته بيديه، يضفى على المعرض بعدا آخر حيث اللون والملمس اللذان يعطيهما الورق، يضفيان على اللوحات شيئا من الحقيقية أو الطبيعية.

التقينا مع الفنان لنعرف منه أكثر عن تجربة صناعته للورق، وما تساهم به هذه التجربة، وما مثلت له من عائق أو ما مثلت له من عامل مساعد.

يقول الفنان: "إن الورق خامة لصيقة جدا بالإنسان، فحوالى ٩٠٪ مما نلمسه على مدار اليوم هو من خامة الورق أو مشتقاتها.. والحقيقة أننى حصلت على رسالة الدكتوراه فى صناعة العجائن. وفكرة صناعة العجائن الورقية عامة ليست جديدة، فقد عرف المصريون على مر التاريخ صناعة العجائن الورقية، فقد كانت فى مصر منذ قرون بعيدة، بدأت مع المصرى القديم بصناعة لفائف ورق البردى تحت مسمى مسطح الكتابة، ثم تابعها الفنان القبطى والفنان المسلم بصناعة ما يطلق عليه ورق البرشمان، وهو مسطحات ورقية من جلود الحيوانات بعد الطرق عليها، ثم ما لبث أن تحولت مصريا إلى مجموعة من العجائن الليفية، والمقصود بها تحويل الألياف النباتية إلى مجموعة من الفتيلات التى تصلح للإذابة فى الماء، وإعادة تشكيلها حتى تصبح مسطحا متماسكا مرة أخرى..".

"أما فى العصر الحديث فقد اتجه كثير من الفنانين التشكيليين إلى استخدام عجائن ورقية ذات تركيبة خاصه بكل فنان، بمعنى أن الفنان له طريقته الخاصة فى تشكيل التركيبة الليفية التى تخدم غرضه التشكيلى، كأن يخلط ألياف خشنة مع أخرى لينة بدرجات متفاوته بغرض الحصول على مسطح يرسم فوقه أو يستخدم ما به من مظاهر سطحية تخدم الفكرة الابتكارية لعمله التشكيلى. كما يفعل فنانون مثل: منير كنعان، يوسف سيده ورمسيس يونان، وتجدر الإشارة إلى أن الورق الفنى Art paper انفصل كشخصية تشكيلية وخامة قائمة بذاتها بفضل المجهود الشخصى للدكتور حسن رجب، "مؤسس معهد البردى"، حيث كان يشغل منصب سفير مصر فى الصين فى فترة الخمسينيات من القرن الماضى، فأتيحت له فرصة التعرف على مدارس الورق المختلفة فى الصين ذات الباع الطويل فى هذا المجال لقرون طويلة، ثم عاد إلى مصر وأسس معهد دراسة البردى الذى أحيا به صناعة هذه المهنة (إعادة تشكيل شرائح البردى)، إلى جانب تأسيسه مرسما خاصا بتجارب ورقية عديدة استطاع أن يمصر بها مصادر الألياف الورقية، وقد استقطب لهذا أساتذة ومتخصصين للتدريس وعمل ورش عمل لتعليم شباب الفنانين هذا المضمار الجديد فى الفن التشكيلى، حيث أتيحت فرصة للطالب أحمد رفعت أن يتتلمذ على يد الفنانة ليليان كرنوك ذات الخبرة الطويلة فى مجال صناعة الورق اليدوى.

سألته: ماهى الإضافة التى أخذت عنها الدكتوراه؟

قال الفنان أحمد رفعت : إنه يمكن الدمج بين تقنيات الورق المتعددة والتى تقسم فى هذا المجال إلى صنفين، هما الورق الشرقى والورق الغربى، وهما شقان مختلفان لإعداد الألياف الورقية ذات المصدر النباتى، حيث استطعت أن أجمع بين التقنيتين فى طريقة إعداد الألياف الخام، وكذلك السيطرة على ما بها من إمكانيات تشكيلية وملمسية ولونية، وأن أوظفها متضافرة على تقنيات الحفر المعاصرة باستخدام نقل الصور المباشر أو الصور المعالجة رقميا،

فى تجربة يمكن وصفها بأنها تجمع بين تقنية ذات أصول شرقية وأخرى ذات نوازع معاصرة، فيما نطلق عليه تشكيليا اسم "إبداعات الورق اليدوى".

سألته: هل هذه التقنية قد تعوقك فى التعبير عن موضوعاتك؟

قال: العكس تماما هو الصحيح، فهذه التقنية تجعلنى أطوع الخامة بما يخدم فكرتى.. فيمكننى تطويع الخامة إلى إمكانيات توازى استخدامها كبالته لونية تتحول فيها الألياف الورقية إلى بديل معاصر للخامات الأكوريل والخامات الزيتية، فيمكن من خلالها دمج الألوان والملامس للحصول على تداخلات لونية وخطية تشبه إلى حد كبير تقنيات الألوان المائية، ولكنها تحتفظ بتقنيات الألياف النباتية ذات الطبيعة الملمسية.

سألته: هل تطورت تقنيات استخدامك للألوان مثلما حدث مع الورق؟

قال: بالنسبة لى تقنية استخدام الألوان كما هى منذ عهد الفراعنة، فأنا أستخدم الألوان الترابيةEarth pigments والمقصود بها الحصول على أكاسيد ترابية باستخدام مسحوق أحجار وصخور مصرية لها ألوان مميزة، كاللون الأحمر الطوبى واللونين الأزرق والأخضر.

سألته: على أى أساس قمت باختيار الألوان؟

قال:الألوان كلها خرجت من ألوان الشاى والقهوة، أى درجات البنى والبيج، بغرض ربط المدرك البصرى فى شكل فنجان القهوة أو كوب الشاى، بالحدث الثقافى فى وصف الحالة الشعرية والأدبية لمجالس الشاى والقهوة.

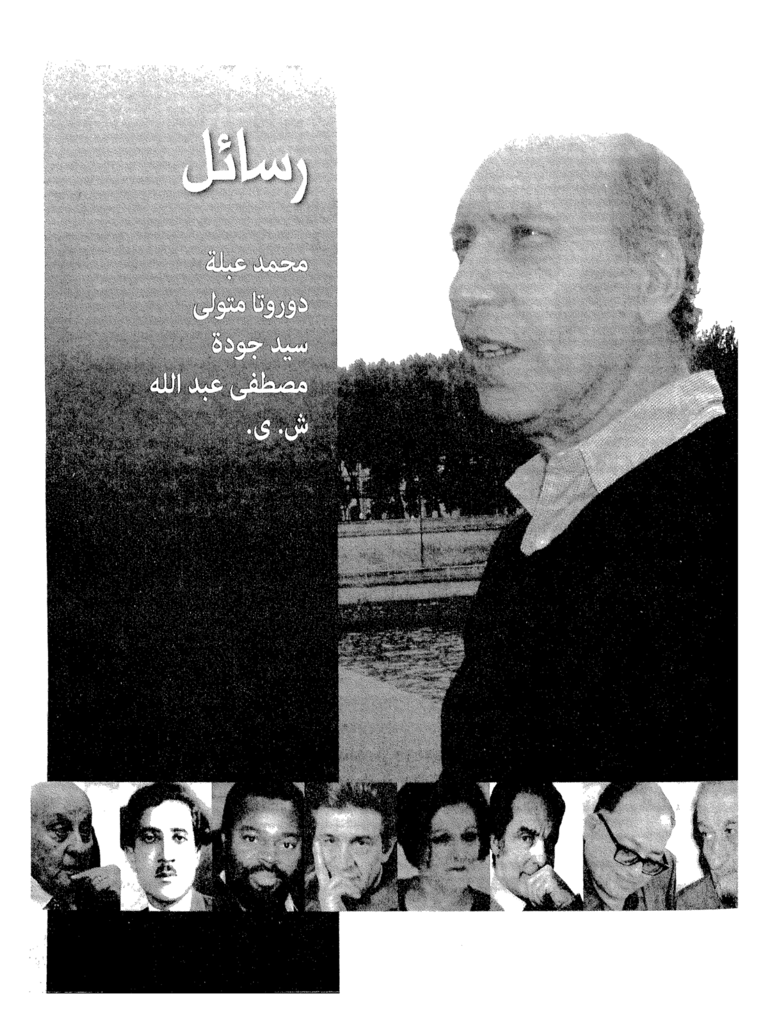
سألته: هل هذه التقنيات التى تستخدمها فى فنك ضمن مناهج التدريس فى الجامعة الآن؟

قال: هى ضمن برنامج الفرقة الرابعة بكلية التربية الفنية تحت عنوان: "كتاب الفنان".

سألته: ومن هم أساتذتك فى هذا المجال؟

قال: أستاذى هو بول مارتن Paul marten أستاذ الحفر والورق اليدوى بجامعة ولاية بافلو بنيويورك.





رسائل
محمد عبلة
دوروتا متولى
سيد جودة
مصطفى عبد الله
ش. ى.

رسالة فينسيا

زيارة إلى جناح مصر
فى بينالى فينسيا

محمد عبلة

يعتبر بينالى فينسيا قبلة محبى الفن التشكيلى فى العالم أجمع، ويستمد شهرته من شهرة المدينة الساحرة، وفى نفس الوقت أصبح من أهم ملامح المدينة على مدى شهور الصيف والخريف، وكل عامين يتجمع الفنانون من أكثر من خمسة وسبعين دولة لعرض آلاف الأعمال الفنية التى تعكس حال الفنون البصرية المعاصرة.

ورغم أن عمر بينالى الإسكندرية زاد على نصف عمر بينالى فينسيا، إلا أنه مازال يجاهد ليبقى بشكل حقيقى على خريطة الفن العالمى.

بدأ بينالى فينسيا فى عام ١٨٩٥ كتجمع للفنانين فى مجالات الرسم والزخرفة، وتتابعت دوراته دون توقف إلا فى الحرب الكبرى، وحافظ على قوته ومستواه طوال سنى عمره التى تخطت المائة عام، تتنافس فيه الدول من خلال أجنحتها، ويتنافس منظمو الفن من خلال ما استحدث من فعاليات على هامشه.

مصر أول دولة عربية تمتلك جناحا خاصا بها، وظلت تحافظ على هذا التفرد رغم مشاركة دول عربية فى هذه الدورة على هامش البينالى، مثل الإمارات وسوريا ولبنان والسعودية. ومن هنا تأتى مسئولية الجناح المصرى كممثل للفن العربى، تلك المسئولية التى تفرض بالضرورة اهتماما خاصا مفتقدا فى غالب الأحيان، حيث تتذبذب مستوى عروض الجناح المصرى كل دوره تبعا لأهواء المسئولين، لذا تلعب المصادفات دورا كبيرا فى ظل غياب لجنه دائمة للبينالى تكون مهمتها الأولى تقديم الفن المصرى المعاصر بشكل لائق.

كانت مشاركة مصر فى هذه الدورة متميزة ومشرفة، وقد شاركت مصر فى البينالى منذ عام ١٩٣٨ من خلال جناح خاص بها، وبعد فترة توقف خلال الحرب العظمى عاودت المشاركة فى دورة ١٩٤٨ بعرض نظمه الفنان الكبير محمد ناجى.

مصر أيضا حصلت على أكبر تكريم بحصول الجناح المصرى فى دورة ١٩٩٥ على جائزة الأسد الذهبى كأفضل جناح، من خلال عرض جاد شارك فيه فنانون شبان فى مجالات الفن والعمارة، وفى الدورة الحالية ورغم غياب لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، فإن مصر شاركت بعرض متميز للفنان عادل السيوى بمشاركة الفنان أحمد عسقلانى من جيل الشباب.

امتاز العرض بالقوة والجدية، واستحق الفنانان الإعجاب والتقدير بسبب المجهود الهائل الذى بذلاه فى الإعداد لهذه المشاركة.

قدم الفنان عادل السيوى أعماله التصويرية، وقدم أحمد عسقلانى، أعمالا مجسمة من خامة خوص الجريد.

يستقبلك عند مدخل الجناح مجسمات ضخمة من الخوص لأشخاص فى حالة ركوع على كلا جانبى المدخل، يكونون ما يشبه الممر الذى يضفى جوا من السكينة والاطمئنان، حيث يمر الزائر بين صفى الراكعين لتستقبله أعمال عادل السيوى الضخمة: وجوه

هائلة يغلب عليها ألوان الأوكر والأصفر والبنى المحروق على خلفيات بيضاء تقترب من صرخية النحت، فى داخل تلك الوجوه تفاصيل لمشاهد حميمة من الحياة اليومية البسيطة: ماكينة خياطة، لاعبة السيرك أو آكلة النار، الأعمال تدعو للتأمل وتطرح الكثير من التساؤلات. بألوانها البسيطة، ورغم ضخامة الأعمال إلا أنها تقدم رسالتها فى هدوء أصيل، تستدعى معه أعمال الفن المصرى الفرعونى فى جلاله.

تتوزع الأعمال على الحوائط بين صور أصغر حجما من وجوه السيوى المألوفة، وتتناثر فى جنبات العرض أيضا مجسمات الفنان عسقلانى: راكب الدراجة، بائع الخبز، بلكونة من الخوص تطل منها فتاة شعبية، قطط تتقافز هنا وهناك من الخوص أيضا، أو تبرز أشكال مخروطية من حائط آخر.

أضفى الخوص برائحته وملمسه الخاص جوا أسطوريا على الجناح، وتآلف مع أعمال السيوى بألوانها المستمدة من خامة الخوص، مما أوحى بحالة من التوافق الإيجابى فى العرض.

إن متعة تأمل الفن فى مثل هذه التظاهرة، تؤازرها تلك الأفكار الرائعة التى تقابلك فى الأجنحه، أفكار فيها الكثير من الجدة والحداثة، تأخذك إلى قلب المشهد الفكرى والبصرى للعالم، ورغم أن تلك الدورة لم تكن من أقوى الدورات، إلا أنها امتازت بأعمال لا تنسى.

من أهم ما عرض فى هذا البينالى مشاركة الفنان الإسبانى (بارثللو)، فقد قدم مجموعة ضخمة من أعمال التصوير، نفذت بخامات كثيفة مملوءة بالحيوية والدفء.

مجموعة المجسمات والعرائس وأفلام الفيديو الغريبة التى نفذتها الفنانة السويدية الشابة (ناتالى جوربج) لأساطير قاسية عن الحب والغيرة والدين، استحقت جائزة خاصة من البينالى.

من الأعمال التى لفتت الانتباه بشده أعمال الفنان البولندى (فيدكسكو)، فقد عرض عملا مكونا من مجموعة ضخمة من شاشات الفيديو على هيئة بواكى، من خلفها أشخاص بالسلويت وهم يمارسون أعمالا عادية، مثل طلاء حائط أو ثقب حائط بالشنيور.. حركات عادية إلا أن حالة السلويت والغموض أضفت على تلك الأعمال المعتادة حالة من السحر.

هناك الكثير من الأعمال التى تستحق الإشادة بها.. ونشكر كل من ساهم فى إعداد العرض المصرى المتميز.. ونرجو ألا تكون المصادفات فقط هى التى تتحكم فى مشاركاتنا، وأن يتم تفعيل دور لجنة الفنون التشكيلية، حتى تقدم صورة الفن المصرى الحقيقية فى كل مكان.

عندما يرقص الجسد ألما وعشقا

دوروتا متولى

قدمت فرقة الرقص البولندى بمدينة بوزنان العرض المسرحى: "صيف الشمس الحمراء". وهذه الفرقة أسستها "إيفا فيتشيخوفسكا – Ewa Wycichowska" مصممة الرقص الكلاسيكى والحديث، وصاحبة أكثر من ستين عرضا مسرحيا أخرجتها فى بولندا وألمانيا وإيطاليا ودولة التشيك والولايات المتحدة الأمريكية، وهى مديرة بينالى الرقص الحديث والمهرجان الدولى لمسارح الرقص، وعضو هيئة اليونسكو الدولية فى فنون الرقص منذ عام ١٩٨٨، وهى أيضا مديرة مسرح الرقص البولندى حتى اليوم.

آخر ما قدمته "فرقة الرقص البولندى" من إنتاجها: العرض المسرحى "صيف الشمس الحمراء" فى هذا الموسم المسرحى ٢٠٠٩/ ٢٠١٠، وتشير شفرات العرض المسرحى إلى الشمس:

"أُسَمِّى الشمس بالطفل الخَيِّر، فقد ولد خيرها مماثلا للطفل فى الشبه..".

ولد مصمم العرض: "ثيرى فيرجير – Thierry Verger" فى "نويميا" فى كالدونيا الجديدة، وترتبط جذوره بالقبائل الماليـزية، فقد كان أحد أسلافه زعيما لقبيلة من قبائلها، وله سلف آخر كان قادرا على شفاء الناس من أمراضهم.

يسكن "ثيرى فيرجير" فى فرنسا منذ ثمانية عشر عاما، ويعمل حاليا محاضرا فى مدرستين لهما مكانتهما الخاصة فى تدريس فنون الرقص بباريس: أولاهما هى "ستديو هارومنيك - Studia Harmonic"، وثانيتهما هى: "المركز الدولى للرقص على موسيقى الجاز - Le Centere International Dance Jazz".

يعد "ثيرى" من أهم مؤسسى الرقص الحديث، أسس عدة فرق مسرحية، منها فرقة: "باليه رقص - Ballet Danse & Co"، وفرقة "كامبانى ثيرى فيرجير- Compangnie Thierry Verger"، وعمل مديرا لفرق مسرحية من فرق الرقص الحديث فى أنحاء شتى من العالم؛ وقدم تصميمات مبدعة للرقص الحديث، وأشرف على النشاط التعليمى فى فنون الرقص فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية واليابان وغيرها من دول العالم. وهو من أكثر مصممى الرقص الحديث إثارة للجدل، بدأ نشاطه الإبداعى فى بولندا عام ٢٠٠٦ باعتباره معلما لما يطلق عليه بـ"فنون الجاز الحديث ما تحت الأرض"، فى إطار المهرجان الدولى لورش الرقص الحديث.

يقوم "ثيرى" فى تصميماته لرقصاته بالجمع فى خلاصة شديدة ما بين عناصر متنوعة من الرقص الحديث، والرقص الجسدى، وتقاليد الشرق الأوسط فى فنون الرقص، فضلا عن استعانته بفنون القتال فى الشرق الأقصى، ومن هذه العناصر جميعها خلق أسلوبا ومنهجا غير متكررين فى عالم الرقص. يعتمد منهجه اعتمادا جوهريا على غريزة الراقص/

الإنسان وفطريته، والخيال العفوى التلقائى، فضلا عن فرديته وذاتيته، ويحرص على أن يؤكد فى إبداعاته المسرحية الراقصة هوية الراقص المتفردة.

يتكون هذا العرض المسرحى الراقص، الذى تقدمه "فرقة المسرح البولندى – Polski Teatr Tanca"، من الأجزاء الآتية:

الجزء الأول: "الحصان"؛ الجزء الثانى: "الجلاد"؛ الجزء الثالث: "حفلة فى الحديقة"؛ الجزء الرابع: ثنائى "كلارو إنتيليكتو – Claro Intelecto"؛ الجزء الخامس: "المرأة"؛ الجزء السادس: "زينجارو"؛ الجزء السابع: "صولو"؛ الجزء الثامن: "باص دى ٤ – Pas De 4"؛ الجزء التاسع: "فى المدينة".

يحاول العرض المسرحى الراقص أن يعبر عن الشمس برقة ورهافة؛ فيفسر الروح الفنية على شكل سيناريو راقص: فالشمس برقة تدغدغ جلودنا فى لحظة لمسها لنا، تنفرج أساريرنا لهذه اللحظات كما تنفرج فى حدائق الفردوس، ولا تفصلنا عن الآخرين. عندما تنام حواسنا تقوم بشكل عفوى برحلتها فيما وراء الأفق وحدوده، فتغذيها أحلام النساء والرجال، بأبصارهم المحملقة فى الطريق، باحثة عن قطرات ندى الفجر، وهى تثير القلق وتحرك السكينة.

هذا ما حاول الراقصون التعبير عنه عبر أجسادهم التى كانت ترقص ألما وعشقا حول الشمس: مصدر الحياة والطاقة، وكأن أجسادهم تولد وتتشكل داخل حضن الشمس وتنبثق منها حياة وتدفقا.

فى أثناء تقديم العرض المسرحى "صيف الشمس الحمراء" للفرقة البولندية - أى فى ٢٢ من يونيو من هذا العام – أذيع فوق الخشبة أنه قد رحلت عن عالمنا "بينا باوش" رائدة فن الرقص الحديث؛ ومجددة الرقص المسرحى الحديث؛ رحلت عن عالمنا وهى فى التاسعة والستين من عمرها. كانت قد أعدت آخر إنجازاتها الإبداعية فى مسرحها الراقص وقدمته بمدينة بولندية مجاورة هى "فرتسواف" من بين فعاليات "المهرجان الدولى لفنون المسرح".

وضعت "باوش" بلغتها الجديدة علاماتٍ مهمة فى حركة الرقص الحديث بمسرحية "إيفيجينى فى طاوروس"، والتى كتب لها "جلوك" موسيقاها. فى هذا العرض المسرحى استطاع الراقصون أن يخضعوا فضاء خشبة المسرح، للدرجة التى ينتقل فيها المغنون إلى "اللوجات" الموجودة بصالة المتفرجين كى يفسحوا للممثلين الراقصين انتشار حركتهم داخل فضاءاتهم المسرحية فوق الخشبة.

كان الحدث الكبير بالنسبة لتاريخ "باوش" الفنى هو "عيد الربيع" لإيجور ستافينسكى (١٩٧٥)، فقد حققت فيه

"باوش" مفهوم مسرحها الراقص: كان الراقصون يرقصون فوق أرضية مضغوطة من فحم المستنقعات، وكانت هذه المادة تغطى أرضية خشبة المسرح بكاملها، مما تسبب عنه تحوير جسد الراقص، وقد تولد عن ذلك انطباع واضح لدى المتفرجين بـ"أن الراقصين يرقصون وكأنهم يرقصون نحو حتفهم".

ما يجمع بين الفرقتين: الألمانية "باوش"، والبولندية "فيتتشيخوفسكا": الحركة الراقصة القصيرة، وتقنية الرقص التى تخدم الحركة فيها السيطرة على القدرات الشعورية، وفصل هذا الرقص عن الإيماءات البحتة؛ فالراقص يقوم بتأويل ذاته بذاته، وليس بتأويل الشخصية، أما الكلمة والغناء فيرافقان العروض المسرحية للفرقتين بالقدر نفسه مع الحركة. فضلا عن ذلك الانفتاح على الآخر؛ فإن تيار مسرح الرقص الحديث فى المسرحين يستقى منابعه واستلهاماته من مختلف ثقافات الشعوب القديمة التى تتصف بالأصالة والسحر؛ فهو عالم تشوبه الأسرار، تحاول كل فرقة منهما - عبر فكرها وتأويلاتها - الاستفادة من هذا التراث الإنسانى الكبير سواء عند شعوب أفريقيا وآسيا والهند أو المكسيك التى تتسم ثقافاتها بالبكارة والشمولية والهم الإنسانى المشترك. ويكفى أن الفرقتين تستعينان بمصممى رقص ومخرجين من مختلف هذه الثقافات وتراث شعوبها البكر. هذه "البكارة" تمنح مسرح "باوش" الرائد، ومسرح "فيتشيخوفسكا" البولندية مفردات لغة مسرحية تتسم بالطزاجة بعد أن فقد جمهور المسرح اهتمامه بالسائد والتقليدى والنمطى.

هذا ما يجمعهما؛ أما ما يفرقهما فهو انتماء كل منهما لقناعات مسرحية قد تكون فى جذورها مشتركة؛ لكنها تختلف فى استلهام هذه الثقافات وطرق تناولها. إن "باوش" ترى فى فيزيولوجية الرقص مصدرا يزيد من ثراء عروضها، وتقترح لغة مسرحية جديدة تستلهم فيها حركات الرقص التى تتماشى وتتماهى بدورها مع منطقية الباليه، ومع التوتر الداخلى لدى الراقص، يقوى تعبيره الجسدى بتزامن الحركة الراقصة مع الموسيقى، ومع الرؤية الإنسانية التى تهزم مقاومة الأرض. أما التوتر الداخلى لدى الممثل/ الراقص – عند البولندية "فيتشيخوفسكا" - فيقوى تعبيره الجسدى بتزامن الحركة الراقصة مع الموسيقى، والرؤية الإنسانية التى لا تنهزم أيضا فى مواجهة الأرض ومقاومتها.

كان الوداع الحقيقى لرائدة المسرح الحديث "بينا باوش" فى بولندا هو العرض المسرحى "صيف الشمس الحمراء" فوق خشبة المسرح. والمدهش أن هذا العرض المسرحى منح بشمسه الحمراء الدفء لجمهور المتلقين عندما كانوا يودعونها، ولـ"باوش" قبل أن ترقد فى مثواها الأخير فى ظل صيف أوروبى ممطر بارد لا تغادره السحب والغيوم. كان هذا كل ما كان يمكن أن تقدمه الفرقة البولندية لـ"باوش" فى وداعها الأخير.

رسالة مقدونيا

مهرجان ستروجا الشعرى

سيد جودة

يعَدُّ مهرجان (ستروجا) من أعرق مهرجانات الشعر فى أورُبّا، حيث بدأ عام ١٩٦٢ بقراءات لشعراء مقدونيين على شرف الأخوين الكاتبين "قنسطنطين ميلادينوف" و"ديميتار ميلادينوف"، اللذين وُلِدَا فى (ستروجا) بداية القرن التاسع عشر. يُعدّ "قنسطنطين ميلادينوف" مؤسس الشعر المقدونى الحديث. كل عام يُفْتتح المهرجان رسميا بقراءة قصيدته (حنينٌ إلى الجنوب)، التى أصبحت رمزا للمهرجان، والتى كتبها إبّان سنوات دراسته فى موسكو.

بدأت جائزة (الأخوان ميلادينوف) تُمنح لأفضل ديوان شعر يُنشر فى جمهورية مقدونيا فى الفترة ما بين مهرجانين، منذ عام ١٩٦٣ حين بدأ شعراء من كل أنحاء يوغسلافيا يشاركون فى المهرجان. تحول مهرجان (ستروجا) للشعر إلى مهرجان دولى عام ١٩٦٦، وصارت هناك جائزة دولية للشعر تسمى (الإكليل الذهبى) تمنح لشاعر عالمى على قيد الحياة تقديرا لجهوده وإنجازاته الشعرية. أقام مهرجان (ستروجا) العالمى للشعر تعاونا وثيقا مع اليونسكو فى عام ٢٠٠٣، ومعا أطلقا جائزة جديدة تسمى (جسور ستروجا) لأفضل أول ديوان شعر لشاعر شاب من كل أنحاء العالم.

على الرغم من كل الصعوبات التى واجهت المهرجان، مثل سقوط يوغسلافيا والحرب فى البوسنة وأزمة كوسوفو، والصراعات العِرْقية والسياسية فى (مقدونيا) وقضية الإرهاب بعد هجوم ١١ سبتمبر والحظر السياسى والاقتصادى المفروض على المنطقة، إلا أن مهرجان (ستروجا) العالمى للشعر ظل على نجاحاته، وأصبح من أهم المهرجانات الشعرية فى العالم اليوم.

يُعدّ حفل الافتتاح المسمى (قراءات الميريديان) والذى يقام فى بيت الشعر، وحفل الختام المسمى (جسور ستروجا) والذى يقام على جسر (دريم)، أى جسر الحلم، أكثر القراءات شعبية، حيث يحضرهما الشعب المقدونى المحب للشعر بأعداد غفيرة للترحيب بالشعراء والاستماع لقراءاتهم. كما ينظم المهرجان أمسيات يمزج فيها الشعر بالصورة والموسيقى تسمى (أمسيات بلا توقف)، تبدأ فى منتصف الليل بلا ساعة محددة لانتهائها. هذا إلى جانب تنظيم ندوة أدبية لمناقشة موضوع أدبى قبل الافتتاح بيوم واحد. موضوع هذا العام كان عن العلاقة بين الشعر والموسيقى. هذا وقد استضاف مهرجان (ستروجا) العالمى للشعر على مر تاريخه حوالى أربعة آلاف شاعر ومترجم وكاتب وناقد من خمس وتسعين دولة.

ينشر المهرجان كل عام سلسلة من دواوين الشعراء الأجانب مترجمة للغة المقدونية، إلى جانب كتاب يضم مختارات من الشعر المقدونى المعاصر، والذى يدور حول موضوع واحد، مترجما للغة الإنجليزية. كما تنشر سلسلة (بلياديس)،

أى (الثريًا)، وهى المجموعة النجمية التى سُمِّيتْ بأسماء بنات "أطلس" السبع، اللائى حولتهن الآلهة إلى نجوم كما جاء فى الأساطير الإغريقية، تنشر هذه السلسلة سبعة دواوين كل عام لأشهر شعراء العالم. كما أسس المهرجان مكتبة الشعر الدولية والتى تضم كتبا لكل الشعراء المشاركين، ويحتوى الأرشيف الشعرى على كتب ومخطوطات وصور وأفلام الشعراء، والأمسيات الشعرية، والتى تكون متاحة لكل باحث أو محب للشعر. لهذا يطلب المهرجان من كل المشاركين إهداء المكتبة بعضا من كتبهم. من أشهر منشورات المهرجان هو نشرها لكتب تضم مختارات شعرية معاصرة لبلد مختلف كل عام. بدأت هذه السلسلة عام ١٩٧١، ونشرت مختارات شعرية معاصرة لكل من إيطاليا والاتحاد السوفيتى وبولندا وشيلى وفنلندا والجزائر وفلسطين وألمانيا وأمريكا والمجر واليونان والنمسا وفنزويلا ومصر والصين وأستراليا والسويد وبلجيكا وبريطانيا وسويسرا والدنمارك وألبانيا وكوريا وأسبانيا وبلغاريا وروسيا والبرتغال وتونس والهند وجزر الكاريبى وتركيا وأوكرانيا والنرويج! ليس هذا فقط بل ينشر المهرجان أيضا كتابا ضخما يضم قصائد وسيرا ذاتية لكل الشعراء المشاركين خلال العام، مع ترجمة القصائد باللغة المقدونية والإنجليزية أو الفرنسية.

فاز بجائزة (الإكليل الذهبى) لهذا العام الشاعر السلوفانى "توماز شالامون"، كما فاز الشاعر السنغالى الشاب "عثمان سار ساروس" بجائزة (جسور ستروجا)، وفازت بجائزة (الأخوان ميلادينوف) الشاعرة المقدونية "فيسنا أسيفسكا". من بين الحاصلين على هذه الجائزة السنوية "بابلو نيرودا" ١٩٧٢ و"أوجين جيبفيك" ١٩٧٦ و"تيد هيوز" ١٩٩٤ و"أدونيس" ١٩٩٧ و"شيموس هينى" ٢٠٠١ و"محمود درويش" ٢٠٠٧؛ وغيرهم من الشعراء.

مدير المهرجان هو "دانيلو كوسفسكي"، ورئيس اللجنة المنظمة هو "سلاف جيوجيو ديموسكى"، وتضم اللجنة عددا من الشعراء والنقاد هم "برانكو سفتكوسكى" و"زيمى هايريدينى" و"رازمى كومباروفسكى" و"ليافدريم إلمازى"، وسكرتيرة المهرجان هى "ياسمينة توسفسكا".

الرحلة والمهرجان:

كانت الرحلة الأطول التى أسافرها فى حياتى حين سافرت يوم ١٨ أغسطس لمسافة ٩٢٨٩ كم على مدى ثلاث عشرة ساعة من هونج كونج لزيورخ. بعدها طرت من زيورخ لفيينا، ثم من فيينا إلى (سكوبْيِهْ) عاصمة مقدونيا، بدعوة من مهرجان ستروجا العالمى للشعر للمشاركة فى دورته الثامنة والأربعين. وصلت سكوبْيِهْ الخامسة عصرا وكان الجو معتدلا. المدينة تبدو هادئة، غير مزدحمة حيث إن عدد سكان مقدونيا لا يتجاوز المليونين. علمت من سائقٍ فى المطار، من أصل ألبانى، أن حوالى ربع سكان مقدونيا مسلمون من الألبان إلى جانب قلة من الأتراك، ويعيشون بشكل خاص فى (ستروجا). أخبرنى أننى سأشاهد الكثير من المساجد فى ستروجا. أخذنى موظف المهرجان من المطار إلى استراحة تبعد عن المدينة مسافة خمس عشرة دقيقة قيادةً بالسيارة. أخبرنى أن هناك حافلةً ستأخذنى الساعة العاشرة لمدينة (ستروجا)، حيث يقام مهرجان الشعر، وبأن هناك فتاة تدعى "ماريا" ستأتى الساعة الثامنة لتصحبنى فى جولة بالمدينة حتى موعد الرحيل لستروجا. كانت الساعة قد شارفت على السادسة مساءً. ذهبت لمحل بقالة صغير على مقربة واشتريت حليبا طازجا وحلوى شرقية شبيهة بالقطائف. البائعة استطاعت بالكاد أن تنطق سعر ما اشتريت بالإنجليزية. كانت شقراء وذات ملامح غربية ولكنى شعرت أنها شرقية الروح. هذا ما أحسه فى الشعب المقدونى بشكل عام.

طرقات على الباب. أخبرنى الطارق أن هناك فتاة تنتظرنى بأسفل. كانت الثامنة مساءً. نزلت فرأيت فتاة فى العشرينيات من عمرها أخبرتنى بأن "ماريا" لم تستطع الحضور لعمل آخر تقوم به، وبأنها ستنوب عنها فى اصطحابى فى جولة فى المدينة. كان اسمها مقدونيا فصعب على حفظه. كانت لبقة فى الحديث. أخبرتنى إن كنت أودّ احتساء قدح من القهوة فلم أمانع. مشينا عشر دقائق حتى وصلنا لساحة انتشرت بها المطاعم والكافيهات. أحسست أنى فى

كافيه فى مصر. أخبرتنى بأنها مترجمة، وبأنها تعشق الترجمة، ولا تتخيل يوما يمرّ عليها دون أن تترجم شيئا. قالت لى بأن هناك أكثر من ألفى مترجم يعملون ليل نهار فى الترجمة للمهرجان كل عام، ولترجمة قوانين الاتحاد الأوربى إلى اللغة المقدونية، ما يجعلهم يعملون على قدم وساق. عرفت أنها من الصرب، وتخصصت فى اللغة الصربية فى الجامعة. أخبرتنى أن (سكوبْيـهْ) تختلف تماما عن ستروجا، فعلى حين أن الأخيرة طابعها شرقى إلا أن العاصمة تأخذ طابعا غربيا أكثر. سألتها عن الحساسية السياسية بين مقدونيا واليونان حول اسم دولة مقدونيا. أخبرتنى أنها زارت اليونان فى عطلة نهاية الأسبوع مع أختها، ورغم أنها حاولت أن تخفى عن نادل المطعم جنسيتها المقدونية، لكنه عرف وقال لها: "ليس عليك أن تخفى جنسيتك المقدونية، فنحن هنا لا تهمنا الخلافات السياسية. أنتِ هنا للسياحة ولإنفاق مالك فمرحبا بك. هذا ما يهمنا!"

عدنا للاستراحة فى تمام العاشرة لنجد حافلةً صغيرة فى انتظارنا، بها خمسة شعراء وصلوا توا. ركبنا الحافلة وبدأت رحلتنا لستروجا. كانت شوارع سكوبْيـهْ تذكرنى بشوارع مصر الجديدة فى القاهرة. ما أشدّ الشبه بين المدينتين! وصلنا ستروجا بعد ثلاث ساعات من القيادة بين الجبال. استطعت النوم معظم هذه الساعات الثلاث. لم أتحدث مع أحد إلا بعد وصولنا، فتعرفت على من كان معى فى العربة. كانت هناك شاعرة من النمسا اسمها "أنيا أوتلر" وزوجها، وشاعران من فرنسا أحدهما من أصل تايوانى اسمه "موروس يونج" وهو رئيس مجلس شعراء العالم، وشاعر من السويد. نزلنا فى فندق يسمى "دريم" أى الحلم. كانت غرفتى رقم ١٠٠. شعرت بالتفاؤل بهذا الرقم.

تجمع الشعراء فى العاشرة صباح اليوم التالى (الخميس ٢٠ أغسطس) فى حديقة بالقرب من الفندق لغرس شجرة الشعر باسم الشاعر الفائز بجائزة المهرجان لهذا العام – تقليد يتبعه المهرجان كل عام. ألقى الشاعر "توماز شالامون"، الفائز بالجائزة هذا العام، كلمة تحدث فيها عن أبيه وكيف أنه كان يعشق الزراعة، وأنه لو كان معنا لكان فخورا للغاية بما نفعل.

فى المساء كان حفل الافتتاح المسمّى (قراءات الميريديان) الذى حضره رئيس الجمهورية الأسبق و وزيرة الثقافة. بدأ الحفل برقصات شعبية فى ساحة (بيت الشعر) الذى يجاور نهر (دريم). قدم الحفل ممثلٌ وممثلةٌ من مقدونيا: هو لقراءة الشعر المقدونى، وهى لقراءة الترجمة الإنجليزية. إلقاؤهما باللغتين كان متعة للسامعين. بعد أن ألقيا قصيدة "حنين إلى الجنوب" للشاعر قنسطنطين ميلادينوف توجهنا جميعا لداخل (بيت الشعر). بعد كلمة الافتتاح من مدير المهرجان ووزيرة الثقافة، كان هناك عزف على البيانو من العازف المقدونى العالمى "سايمون تربشسكي" استمر لنصف ساعة ثم صاحبه عزفٌ على الكمان. كان العزف عالميا بحقٍّ حتى أننى تمنيت لو لمْ ينتهِ! استمرت القراءات الشعرية لأكثر من ساعة. كانت من بين الشعراء الملقين الشاعرة السورية "مرام المصرى" التى ألقت قصيدة بعنوان (قتلتُ أبى) فأحسنت إلقاءها.

صديقى الشاعر المقدونى ترايان بتروفسكى، الذى ترجم لى ديوانا من الشعر العام الماضى، أخبرنى أنه يريد أن يأخذنى صباح اليوم التالى ليرينى قريته (أربينو) التى تبعد ٣٠ كم عن (ستروجا). اتفقنا على أن أنتظره فى العاشرة صباحا مع الشاعر المنغولى "مِندويو" وسكرتيرته الآنسة "موجى". جاء بسيارته صباح الجمعة (٢١ أغسطس) مع زوجته السيدة "فيركا" وانطلقنا جميعا من الفندق. وصلنا القرية بعد حوالى نصف ساعة. كانت قرية صغيرة هادئة. ذُهِلْتُ حين أخبرنى أن سكان القرية لا يتعدون الثلاثين ساكنا حيث الكثير من سكان مقدونيا يقطنون بالخارج. كانت القرية على جبل ولذا كان المشهد من أعلى جميلا، يطل على سلسلة جبال خضراء ومراعٍ شاسعة. اللون الأخضر حولنا يدعو للبهجة. جلسنا فى مقصورة فى الحديقة ذكرتنى بمثيلاتها فى الصين. أعدت السيدة "فيركا" بعض أطباق الجبن الأبيض والدجاج والأكلات الخفيفة والنبيذ. بعد قليل انضم إلينا صديقنا الشاعر المقدونى "برانكو سفتكوسكي" مع زوجته. بعد تناولنا الطعام مشينا على الأقدام لزيارة منزل الأخ الأصغر لـ "ترايان بتروفسكى". أخبرنى "ترايان" أنه بيت العائلة الذى وُلِدَ فيه. فوجئتُ بأنه

قد حوّل البيت إلى متحف احتفظ فيه بكل الأدوات الزراعية التى كان أبوه وجده يستخدمانها، حتى أنه وضع على كل أداة ملصقا صغيرا باسمها. صور العائلة كانت تزين الجدران. فكرة تدل على عمق ارتباط هذا الشعب بأرضه وتاريخه. ها هو شاعرٌ كان سفيرا لبلده يعود ليعيش فى قريته الصغيرة بعيدا عن العاصمة، يعيش حيث وُلدَ وترعرع. أخبرنى أن الحدائق المحيطة بالمنزل ملكٌ لهم. فى طريق عودتنا اقتطف أخوه بعض أغصان الفاكهة وقدمها لنا. أكلنا فى الطريق ما طاب لنا من فاكهة البرقوق والمشمش. مازحتُ السيدة فيركا قائلاً: إننا فى الجنة، نسير والفاكهة من حولنا دانية قطوفها نأكل منها ما نشاء!

انطلقنا بالسيارة قاصدين قمة الجبل التى تبلغ ١٧٠٠ مترٍ فوق سطح البحر. فى الطريق شكّ "ترايان بتروفسكي" فى أن إطار السيارة بحاجة للملء ففضل أن يعود لملئه بدلاً من المغامرة. طلب من جاره السيد بانشا المساعدة فأعاد ملء الإطار بالهواء ودعانا لشرب الشاى. كان صيادا يربى فى حديقة منزله الدجاج والحمام وكلاب الصيد والخراف. داخل حديقته وحول سور بيته زرع الياسمين والقرنفل وعباد الشمس. كان رجلا لطيفا أرانى صور ما اصطاده من ثعالب وغزلان وصقور وأسماك عملاقة. زين الحوائط بثعلب وصقرين و قرون غزلان وعدة بنادق صيد. التقطنا صورا تذكارية وأكملنا رحلتنا لقمة الجبل. أخبرنى "ترايان بتروفسكي" بأن الجيش اليوغسلافى كان يعسكر فوق هذه الجبال إبّان الحرب العالمية الثانية. كانت الأشجار شاهقة وكثيفة، وتوفر مخبأً آمنا لمن يريد الاختباء بينها. قلت هذا له فوافقنى، وأضاف بأن "تيتو" كان يعسكر مع الجيش ويحارب معهم جنبا لجنب. لهذا كان محبوبا، وظل هكذا بعد أن أصبح رئيسا للبلاد.

عرج بنا فى زيارة لمزارع صديق له هو "روسّيه" الذى قابلنا بابتسامةٍ قلما فارقت وجهه. أعدت زوجته الشابة بعض الجبن والحليب والخبز الساخن لنا. رأيت فى غرفة، كانت بمثابة المخزن، العديد من صفائح الجبن. أخبرنى "روسّيه" أنهم يعدّون الجبن ويطهون الخبز بأنفسهم. قلت له بأن الحياة فوق الجبل، واستنشاق هذا الهواء النقى، وتناول مثل هذا الطعام الصحى، يضمن صحة أهل الجبل. أضفت بأنه يستطيع التغلب على عشرة رجالٍ من رجال المدينة. ضحك ولم يعقب. حين صافحت زوجته كانت يدها قوية وخشنة من قطع جذوع الشجر بالفأس لإعداد الحطب حيث أنهم يوقدون النار كل ليلة لإبعاد الذئاب. أخبرنى "ترايان بتروفسكى" بأنّ "روسّيه" لديه ما يقرب من ثلاثمائة ماعز وخروف ترعى الآن بعيدا. أضاف بأن "روسّيه" يعيد القطيع كل مساء ليحميه من الذئاب المتربصة، والتى تدخل فى معركة شرسة هى والدببة ضد كلاب السيد "روسّيه". عرض السيد روسّيه على المبيت لأشاهد بنفسى. أعجبتنى الفكرة وأردت أن أبقى لكن "ترايان بتروفسكى" أخبرنى بأن هناك أصبوحة شعرية فى الغداة. ربما خشى على من حدوث مكروه لى. بالقرب من المنزل كانت هناك عين ماء جارية قالوا لى بأن هذه العين آتية من بحيرة (أوخريد). تذوقتها فإذْ بها عذبة باردة. رأيت زجاجات مياه مغروسة فى الطين فى مجرى المياه. لمست إحداها فإذْ بها مثلجة كأنها أخرجت توّا من الثلاجة. تعجبت لهذا خاصة أننا كنا فى شهر أغسطس! قبل انصرافنا أهدانى السيد روسّيه قرون غزال صغير اصطاده بنفسه. سعدت بالهدية كطفل صغير. واصلنا صعود الجبل بالسيارة. فى أعلى قمة الجبل حيث يوجد نصبٌ تذكارى للجنود شاهدنا قطيع الماعز بعيدا، وكان هناك كلبان ضخمان لحمايته. اقترب أحدهما منا لرؤيته السابقة لـ "ترايان بتروفسكى". ربتُّ عليه برفق وحذر. كان كلبا ضخما ومخيفا ولا عجب أن يقاتل الذئاب والدببة كل ليلة. فى طريق عودتنا توقفنا عدة مرات لقطف بعض فاكهة العليق والتوت والمشمش.

تجمعنا صباح السبت (٢٢ أغسطس) فى ردهة الفندق قبل التوجه لمكان الأصبوحة الشعرية. كانت القراءة فى ساحة بين البيوت، وقريبة من النهر تسمى "طاحونة الشعر". قرأ "ترايان بتروفسكى" مقدمة للدواوين المترجمة من الشعر المقدونى للغة الإنجليزية وعددها عشرة دواوين ، وكذلك للدواوين المترجمة إلى اللغة المقدونية وعددها ثلاثة دواوين ، منها ديوان "مرام المصرى" التى قرأت القصيدة التى ألقتها بالأمس. توجهنا بعدها بالحافلة إلى دير (أور لادى) أى

(سيدتنا) فى (كاليشتا)، لقراءة شعرية قرأت فيها الشاعرة المغربية "فاطمة الزهراء بنيس" قصيدة بعنوان (امرأة من خيال) فأجادت هى الأخرى. بعد القراءة عدنا للفندق للغداء والراحة. تجمعنا عصرا للتوجه إلى القصر الرئاسى لمقابلة السيد "جورج إيفانوف" رئيس الجمهورية، الذى استقبلنا فى حديقة القصر وصافحنا شاعرا شاعرا. عندما جاء دورى وقدمت له نفسى بأنى شاعرٌ من مصر، ارتسمت علامات الإعجاب على وجهه، وقال لى بأن تخصصه الدراسى هو التاريخ السياسى، وبأنه كتب كتابا فى هذا الموضوع، فصل منه كان عن التاريخ السياسى فى مصر. أهديته روايتى الإنجليزية (كان يا ما كان فى القاهرة). أشار إلى قصره الرئاسى وقال لى بأن "تيتو" كان يسكنه وأن "عبدالناصر" كان دائما ما يزوره فى ذلك القصر. أخبرنى بأن "محمد على" كان مقدونيا، فقلت له بأنه ألبانى الأصل، فرد قائلاً بأن "محمد على" وُلِدَ على الجبال بين مقدونيا وألبانيا. كان رجلا بسيطا، لطيفا، مثقفا، متحدثا دون تكلف. علمت فيما بعد أنه كان باحثا أكاديميا قبل أن يتحول للسياسة ويصبح رئيسا للجمهورية.

فى المساء توجهنا لكاتدرائية (القديسة صوفيا) فى مدينة (أوخريد) الأثرية، وهى كاتدرائية تعود للقرن الحادى عشر. تصاوير جصية تعود للقرون الوسطى ما زالت على جدران وأسقف الكاتدرائية. كانت أمسية شعرية للشاعر "توماز شالامون" حضرها رئيس الجمهورية الحالى ورئيس الجمهورية الأسبق.

توجهنا صباح الأحد (٢٣ أغسطس) فى رحلة بحرية عبر بحيرة (أوخريد)، والتى تعدّ أكبر بحيرة فى أورُبّا، لزيارة دير الراهب ناؤم. يقع الدير على مرتفع صخرى يطل على الجنوب الشرقى لبحيرة (أوخريد) قرب الحدود مع (ألبانيا)، ويقع عند اتصال بحيرة (أوخريد) بنهر (دريم)، الذى يتفرع منها حيث ينابيع مياهه الصافية. أما بحيرة (أوخريد) فقد صفا ماؤها، و وضح قاعها، واختلط اللون الأزرق بالأخضر فى تناغم بديع ممتع للعين. صفاء الماء يعكس الأشياء عليها كأنها مرآة لامعة! توجد فى الدير تصاوير جصية على الجدران والأسقف تعود إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر. تصاوير أخرى كانت تعود إلى العصر البيزنطى. هذا الدير تعرض لحريق هائل فى الليلة الثانية والثالثة من شهر فبراير ١٨٧٥، واحترق جانبٌ كبيرٌ من منشآت الدير. لم تكتشف أعمالُ الحفر بعد الحرب العالمية الثانية سوى أساس الكنيسة وبعض جدرانها. أما متى تم تدمير الكنيسة فهذا ليس معلوماً إلا أنه حدث قبل حكم الأتراك. وفى أثناء حكم العثمانيين فى القرن السادس عشر تم بناء الكنيسة الحالية على الأساس القديم على مرحلتين. عند زيارتى دير (آرك إنجيل) الذى بناه الراهب (ناؤم)، ودُفِنَ فيه قبيل وفاته عام ٩١٠، دخلت الحجرة التى دُفِنَ فيها. كان التابوت على يسار الباب، وقد اصطف الزائرون للاستماع إلى دقات قلب الراهب الذى ما زال ينبض! حين حان دورى وانحنيت واضعا أذنى على التابوت مصغيا علّى أسمع شيئا، إذ بى أسمع فعلاً دقات قلب حى ينبض بوضوح! كتمت بإصبعى أذنى الأخرى وأصغيت ثانيةً وكان صوت دقات القلب واضحا بل ويدق عاليا فى أذنى! خرجت مذهولاً من الحجرة، ولكنى أفقت من ذهولى على صوت الشاعرة الهندية "روكمينى بابا نير" قائلةً بأنّ ما سمعناه هو صوت دقات قلوبنا نحن ترتد من خشب التابوت لآذاننا!

بعد زيارة الدير توجهنا إلى مطعم قريب مجاورٍ لمنبع نهر دريم. غصون الأشجار تميل على سطح المياه فتلامسها كأنها قبلة عاشق لمعشوقه. نقاء المياه يعكس الأغصان حتى أن الأغصان وانعكاسها على المياه تتمازجان بشكل يصعب على الرائى تحديد أين الحد الفاصل بين الأصل والصورة!

عدنا بالقارب إلى (ستروجا) استعدادا لحفل الختام المسمّى (جسور ستروجا) الذى سيذيعه تليفزيون مقدونيا على الهواء مباشرة. سيقام الحفل على جسر (دريم) الذى يطل على النهر. عندما حان موعد حفل الختام كان المشهد بديعا. المسرح قد نُصِبَ على الجسر الذى أُغلق من الجانبين، شلالات مياه تندفع من أسفل الجسر لتصب فى النهر، أضواء المسرح تتلألأ فى ليل (ستروجا) وتنعكس على مياه النهر، أطفال يعومون فى النهر لاعبين، حشدٌ هائلٌ من سكان (ستروجا) قد اصطفوا على الجانبين لتحية الشعراء والاستماع لإلقائهم. الليلة (ستروجا) تحولت لعروسٍ جميلةٍ تزفّ إلى

الشعر، وما الشعراء سوى شهود على هذا العُرْس. بدأ الحفل فى الثامنة والنصف واستمر لقرابة الساعتين. كان من بين الملقين الشاعر المغربى "بنعيسى بوحمالة" الذى قرأ قصيدة مهداةً لصديقنا الشاعر البلجيكى "جيرمان دروجنبرودت". قبل قراءتى ألقيت التحية على هذا الجمهور العاشق للشعر، وألقيت قصيدتى (الشىء) بالإنجليزية والعربية، واختتم مقدم البرنامج الحفل بقراءة الترجمة المقدونية.

سافرنا صباح الاثنين (٢٤ أغسطس) إلى العاصمة (سكوبْيهْ) استعدادا لمغادرة مقدونيا. بعد وصولنا ذهبت للتجول فى المدينة مع "بنعيسى بوحمالة" و"جيرمان دروجنبرودت". اقترح "جيرمان" علينا زيارة سوق عتيق يسمّى (بِت بازار). قلت لهما بأن الشوارع تذكرنى بشوارع مدينة نصر فى القاهرة. وافقنى "بنعيسى". عند وصولنا للسوق الذى كان يشبه إلى حدٍّ كبير (خان الخليلى) رأيت مطعمين أحدهما اسمه (مطعم الأقصر)، والآخر (وجبات القاهرة السريعة)! صِحْتُ: "ألمْ أقلْ لكما إننى أشعر أننى فى القاهرة؟!"

ذهبنا ضحى الثلاثاء (٢٥ أغسطس) إلى روضة (ماتكا) فى جبل (سوفا) الذى يبعد عن المدينة حوالى ١٧ كم، لقراءة شعرية تبدأ فى الثانية عشرة ظهرا فى (دير الراهب أندريه). ألقى محافظ المدينة كلمة رحب فيها بالشعراء الضيوف. ثم بدأت القراءات الشعرية. ما أجمل قراءة الشعر فى روضة، فى قلب جبال شاهقة، تطل على بحيرة (ماتكا) التى تشبه الجوهرة فى نقاء مياهها! شاركتُ بقراءة قصيدتين هما (موجة) و(تحت صليب سبارتكوس). ثم كان موعد المغادرة إلى المطار مع شاعر من الأورجواى هو "خورجيه بالما". ودعت هذه الروضة، وهذه المدينة، وهذه البلد التى كانت مثالا رائعا فى تنظيمها للمهرجان، وفى ضيافتها، وفى طيبة أهلها الذين شعرت معهم أننى أعرفهم من زمن. غادرت مقدونيا وفى قلبى شيءٌ منها - بل أشياء!

وقد لا يكتمل الحديث عن مهرجانات الشعر إلا بالشعر نفسه، ولذا سأضع بين أيدى القراء ومحبى الشعر قصيدتين، الأولى لمؤسس الشعر المقدونى: "قنسطنطين ميلادينوف"، وقد اخترتها لأنقلها إلى العربية لأنها القصيدة التى يُفتتح المهرجان بقراءتها كل عام، أما الثانية فقد كتبتها من وحى هذه الرحلة.

حنين إلى الجنوب

شعر: قنسطنطين ميلادينوف - مقدونيا

لو لدى جناحان كالنسرِ
كنتُ علوتُ وطرتُ
لشطآننا ، لأقاليمنا
لأرى اسْطنْبولْ ، لأرى كُوكُوشْ
والشروقُ أشاهدهُ. هل كئيبٌ هناكَ
كمثل الشروق هنا ؟
**
لو ستشرقُ خافتةً
لو هناكَ تقابلنى الشمسُ مثلَ هنا
سأعدُّ لنفسى مزيدَ السفرْ
هربا لشواطئَ أخرى
عليها شروقٌ يرحب بى ساطعًا
وسماءٌ مطرَّزةٌ بالنجومْ
**
ظلماتٌ هنا ، ظلماتٌ تغلفنى
وضبابٌ بلون السوادِ غطاءٌ على الأرضِ
بردٌ هنا ، وثلوجٌ ، رمادٌ
أعاصيرُ ، ريحٌ معربدةٌ
وضبابٌ بكل مكانٍ ، هنا الأرض ثلجٌ
هواجسُ فى الصدر باردةٌ مظلمةْ.
**
لا ، أنا لا أطيق البقاء هنا ، لا

ولا أستطيع لهذا الصقيع النظرْ
أعطْ أجنحة لى لألبسها
سأطير بها لشواطئنا
وسأذهب ثانيةً لأماكننا
سأعودُ لأوخُرِدْ ، أعودُ سْتروجا
**
هناك الشروق يدفِّئُ روحى
الغروبُ ينيرُ أعالى الشجرْ
وهناك الهدايا بلا عددٍ
الطبيعة تبسطها بسخاءٍ
لتنظرْ إليها – البحيرةُ صافيةٌ تتمدد بيضاءَ
تصبح بالريح زرقاءَ داكنةً
للسهول ارنُ أو للجبالِ
الجمالُ الإلهى حيث تمدّ البصرْ.
**
أعزفُ الناى حتى انتشائى هناكَ
فآهٍ ! دعِ الشمسَ تغربُ ، دعنى أموتْ !

قلب مقدونيا

سيد جودة

فى قلب مقدونيا
صحا التاريخُ يدعونى
لأمضى فى رحاب العابرينَ
وفى تصوّف زاهدينَ
رأيتُ ما قد كان يوما فى السهولِ
على الجبالِ
رأيت ليل الساهرينَ على ضفاف "دريمَ"
فيهِ يستحم الشعرُ صفوا
يمنح الدنيا دقائقَ من شعاع الخالدينَ
بحيرةُ الأُخْرِدْ ترقرقَ ماؤها
كالسلسبيل عذوبةً
فيها تبدت لى كلوبترا بكامل حسنها
فعرفتها من قَصّة الشَعْرِ التى صاحتْ:
أنا فرعونةٌ
من كحل عينيها الذى غنى:
أنا مصريةٌ
وحفيدةُ الإسكندرِ – التاريخُ يصحو
فى عيونك يا "ستروجا"
يملأ الدنيا عبيرَ الياسمينِ
فياسمينكِ قُبلة الأيام فوق جبين مقدونيا
به عبقُ السنينَ
وفيه حلمُ العاشقينَ
أيذكر الليلُ النبيذَ؟
أم النبيذُ الياسمينَ؟
هو الظلامُ ينامُ فى عينَى كلوبترا
ليصحو فى محياها نهارٌ
سائلٌ عن نجمةٍ كانت تناجى الساهرينَ
على ضياء جمالها.

مقدونيا!
هل من هنا مرتْ جيوش اسكندرٍ
أم من هناكَ؟
وكان فى أيدى الجنود مشاعل الرؤيا
لتلتهم الظلامَ – الإسكندريةُ علمتنا
كيف أن حضارتين ينام فى حضنيهما
كونٌ بلا رأسٍ
فترسم وجهَه الأحلى
وتجعل قلبه يشدو سلامًا.
فليغنِّ الحزنُ أغنيةً
ويرحلْ عن قلوب العاشقين هنيهةً
دعنا نعيشُ الحبَّ
إنّا ظامئونَ إلى الحياةِ
هنا الحياةُ بسيطةٌ وجميلةٌ
فى قلب مقدونيا
صحا التاريخُ يدعونى
لأحيا فى ظلال الخالدين.

رسالة تونس

أبو بكر العيادى..
روائى على درب المسعدى

مصطفى عبدالله

إذا كان عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين قد تحمس قبل نصف قرن لتقديم روائى تونسى كبير هو "محمود المسعدى"، فكتب بذلك التقديم شهادة ميلاده هنا فى مصر، عندما قدم له رواية (السُّد)؛ فإننا اليوم نقدم من منبر (إبداع) روائيا تونسيا مُجيدا، يشترك مع أستاذه "المسعدى" فى صفات كثيرة، لعل من أهمها هذه اللغة الصافية، وهذه القدرة على إبداع رواية ذات خصوصية متفردة، وهذا الكاتب هو "أبو بكر العيادى" المقيم فى المهجر منذ أكثر من عشرين عاما، والذى نعتبره واحدا من أبرز كتاب الرواية العربية فى وقتنا الحاضر؛ ولعل هذا هو ما رشحه فى مطلع هذا العام لنيل جائزة الكومار الذهبى فى تونس عن روايته (الرجل العارى)، وهو ما حمس ناشره (دار الجنوب) لترشيح هذه الرواية البديعة لنيل جائزة بوكر العربية فى دورتها الثالثة.

وقد استقبلت هذه الرواية بحفاوة نقدية على المستويين: التونسى والعربى، فكتب عنها الروائى والناقد السورى "نبيل سليمان" مقالا بجريدة الحياة تحت عنوان (السيرة تخترق جدران الذات والآخر)، أذاع فى مطلعه سرا لم نكن نعرفه عندما قال: [بعد سنوات من الانتظار صدرت رواية الكاتب التونسى أبو بكر العيادى (الرجل العارى)، وكان العيادى قد أرسل إلىّ مخطوطة الرواية لأعمل على نشرها فى سوريا، وجرى تسجيلها تحت الرقم ٤٧٧ بتاريخ ٢٠٠١/٥/٢٣، للحصول على الموافقة المسبقة لطبعها، لكن القرار بعدم الموافقة صدر فى ٢٠٠٢/٣/٤ ممهورا بتوقيع رئيس اتحاد الكتاب العرب فى دمشق "على عقلة عرسان"]. والمهم أن الرواية صدرت أخيرا عن دار الجنوب التونسية، وفى السلسلة المرموقة (عيون المعاصرة) مع مقدمة "البشير الوسلاتى".

وقد تعلق السؤال الأهم فى مقدمة "الوسلاتى" بماهية العرى فى الرواية: عرى الشخصية هو أم عرى المكان أم عرى الزمان أم عرى التاريخ، أم...؟ أما الكاتب نفسه فيرى أن روايته أقرب إلى أدب الاعترافات، الذى يحاسب فيه المرء نفسه على أخطاء ارتكبها ومحظورات استباحها، منه إلى أدب السيرة الذاتية الذى يروى سيرة فرد أو أفراد بحلوها ومرها، بلا تزويق ولا تشويه. وقوام الرواية إذن هو السيرة، سواء أمال بها إلى أدب الاعترافات أم إلى السيرة الذاتية. وقد تنضّدَ ذلك القوام من فصول جاءت على هيئة شعر التفعيلة، تتناوب مع الفصول السردية.

وينبغى التنويه هنا بما تتميز به اللغة الروائية للكاتب، إنْ فى هذه الرواية أو فى روايته (آخر الرعية)، حيث نصاعة اللغة الأدبية التراثية وثراؤها، مما يذكر باللغة الروائية لـ "غازى القصيبى" و"صلاح الدين بوجاه". وقد عرضت رواية (الرجل العارى) غير مرة لسؤال لغتها. ففى الحديث عن هذا الرجل، يأتى الوعد بأن يكتب بصدق ما تنوء بحمله الذاكرة، وبأن يجهد كى يجعل اللغة تنطق بما يهجس [لأنه يعرف عن تجربة أن اللغة، أية لغة، لا تستطيع أن تقول كل شىء]. فهناك خلجات وحركات وأصوات وروائح وألوان تدانيها اللغة ولا تمسّها، إلا أهون مسّ.

ولعل للمرء أن يسأل عما جعل هذه الرواية تغامر بسبك فصولها الشعرية التى أحسب أنها شوشت القصّ، بخلاف ما ذهب إليه "البشير الوسلاتى" فى تقديم الرواية. غير أن الرواية قد جاءت، كما رسم "الوسلاتى" نفسه نصا [متحررا من قيود الجنس الأدبى، نصا غير منضبط انضباطا أجناسيا، فهو بقدر ما يوهمنا بأنه محض خيال روائى، ينشدّ إلى الذاتى القريب من حياة الكاتب انشدادا يكاد يكون مكشوفا. وبقدر انكشافه تزداد درجة خداعه].

وفى جريدة (الصحافة) التونسية نطالع دراسة أخرى حول "العيادى" ورجله العارى، كتبها "كمال الشيحاوى" تحت عنوان (عن أحزان المغتربين ومحنهم)، وفيها يقول: [سواء فى مدونته القصصية الممتدة على أربع مجاميع منشورة منذ ثمانينيات القرن الماضى، أو فى مدونته الروائية التى بلغت الأربعة أعمال بصدور روايته الجديدة (الرجل العارى) عن دار الجنوب، فإن للكاتب التونسى المهاجر "أبى بكر العيادى"، المقيم فى فرنسا منذ ١٩٨٨، ملامح مميزة فى أدبه صارت لكثرة تردد أصدائها فى أعماله، دالة على خصوصية تجربته وأصالتها. من أبرز هذه الخصائص لغته التى تتغذى من تراكيبها ومعجمها ومجازها من العربية الكلاسيكية، وهو اختيار لا يعود إلى تكوين "العيادى" ومهنته فى تدريس العربية لأبناء الجالية التونسية فى فرنسا، بل إلى كونه رد فعل طبيعيا على إحساسه المؤلم بالاغتراب عن الوطن ولغته، فضلا عن كونه ضربا من ضروب المقاومة لأشكال الفوضى والهجانة اللغوية والحضارية التى تتجلى له بصور مختلفة. والملمح الثانى الأبرز فى تجربة "العيادى"، هو معايشته لآلام المغتربين وأوضاعهم، وهو موضوع يشاركه فيه عدد من كتاب تونس المغتربين فى أوروبا].

فى روايته الأولى (لابس الليل)، عبّر "العيادى" بكلاسيكية قوية (محفوظية) عن زخم الحراك الاجتماعى فى الستينيات، مانحا بطولة مضادة لسكان أحد الأحياء الشعبية المتاخمة للعاصمة، وعبّر فى روايته الثانية (مسارب التيه) عن أوجاع المهمشين فى "الضفة الأخرى" أى المهاجرين، وبعد روايته الثالثة (آخر الرعية) عاد فى روايته الرابعة، المتوجة بإحدى جوائز الكومار (جائزة لجنة التحكيم) لهذه السنة، إلى واقع المهاجرين ومعضلة المثقف العربى المقيم فى الغرب. مزيج مختلط من السيرة الذاتية وسير عدد من الشخصيات الأخرى.

فى هذا العمل اختار "العيادى" أسلوبا جديدا فى الكتابة يختلف عما كتبه من قبل، فالسرد الممتد فى هذا العمل على مساحة مائة وخمسين صفحة، يقوم به سارد أطلق العنان لقلمه، ليقول أو ليكتب ما فاضت به روحه المتعبة والمقهورة عاطفيا وفكريا وحضاريا. مونولوج طويل يزاوج بين النثر والشعر، بين البوح والتذكر، بين جلد الذات ومحاكمة الآخرين وإدانتهم. هو ضرب من الاعتراف أو المرافعة إذا جازت العبارة.

الرواية لا تسائل الذات والآخر فحسب، بل الكتابة نفسها، جدواها وإمكانات الحرية والصدق فيها. هل يمكن أن نقول كل شىء دفعة واحدة؟ سؤال جوهرى رافق السارد طوال هذه الرحلة ولم يجد له جوابا، ولا يعرف إن كان قد قال فعلا كل ما يريد أم أن الرقابة الذاتية فعلت فعلها.

ويبدأ "عبد الرحمن مجيد الربيعى" الروائى العراقى المقيم فى تونس منذ سنوات، مقاله فى جريدة (الشروق) قائلا: [رواية (الرجل العارى) هى الإصدار الجديد لـ "أبى بكر العيادى" الذى أعتبره شخصيا من الروائيين الجادين، إذ أكد هذا فى روايتيه السابقتين: (لابس الليل ٢٠٠٠)، و(آخر الرعية ٢٠٠٢). صدرت الرواية فى سلسلة (عيون المعاصرة) عن دار الجنوب، وقد اعتدنا أن نقرأ تقديما لكل كتاب تضمه السلسلة، وقد كتب تقديم هذه الرواية الباحث الجامعى "البشير الوسلاتى"، تحت عنوان (رواية السهر وسهر الرواية). وقد استوقفتنى فيه ملاحظة ألا وهى: "أن رواية الرجل العارى تنتح من معين روائى سابق، فهى تستدعى نصوصا غائبة فى المخزون السردى العربى الحديث على نحو واع أو لا واع فى الغالب. فعلى وجه التمثّل نعتبر أن مسألة الغربة من المسائل المحورية التى تخللت السرد واتضحت للعيان.. مسألة تحفزنا على استحضار ما يضاهيها قوة وثقلا". ويذكر "الوسلاتى" رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، كما يذهب فى هذه المسألة إلى رواية (شرق المتوسط) لـ "عبد الرحمن منيف" مستعينا بما ورد فى مقدمتى "توفيق بكار" لرواية "الطيب صالح" و"حسين الواد" لرواية "منيف"، اللتين صدرتا فى السلسلة نفسها.

ولا أرى أن شيئا من هذا يمكن إحالته إلى هاتين الروايتين، إذ إننى وجدت رواية "العيادى" رواية سِيرية لم يغيّر فيها سوى الأسماء، وربما أبقى على البعض منها، ولذا كان أمينا فى رصد نبض بطله وما عاناه، وخاصة مع مطلقته التى أذلته وفعلت به ما فعلت عندما علمت أنه كان مضطرا للبقاء معها، فهى لديها بيت فى باريس- حيث تدور الأحداث - وهو لا بيت له، كما أن له ولدا منها يجعله مضطرا لتقديم الكثير من التنازلات من أجل ابنه. اكتشف أن لها عشاقا، تذهب إليهم، حتى إنه - عندما غادرت إلى تونس فى زيارة خاصة- اكتشف أنها لم تذهب إلى هناك إلا لتمضية عدة أيام مع عشيقها. وبعد طلاقهما يذهب البطل ليرى ابنه الذى بقى معها، فإذا بعشيقها الجديد هو الذى يفتح له الباب، وهكذا.. بعد طلاقه، يتبعثر فى شوارع باريس وأزقتها، يجد عملا فى مطعم يرتاده العرب. ويعرّفنا على نماذج منهم، مثل الصحفية العربية المقيمة هناك التى تقدم كل شىء حتى جسدها وصولا إلى ما تريد: المال.

وبطل (الرجل العارى) أديب وكاتب يعيش محنة وطنه العربى الكبير رغم أنه بعيد عنه فى أرض أوروبية، يعيش محنة العراق منذ حرب عام ١٩٩١ ثم حصاره، وكأنه موجود فيه. لم ينقد لما طرحته عليه الصحفية العربية بأن يبيع قلمه بمومس فى سوق النخاسة، حيث عملية البيع والشراء قائمة، لذا صارت تتهرب منه وهى تراه ينحدر فى عالم الفاقة والعوز ويرضى العمل "جرسونا" فى مطعم صغير. ويتعرف على عجوز فرنسية هى "كريستين" ليقيم فى غرفة صغيرة بعمارة قديمة خالقا عالما موازيا بين عُرْى جسده وهو فى تلك الغرفة وعرى حياته التى مضت، مع زوجته التى لم يطفئ نرجسيتها عشق رجل واحد بل توزعت على آخرين، وعرى الواقع العربى الذى يراه جيدا من مسافته الباريسية. وفى عريه الليلى، وعلى ضوء شمعة بدلا من ضوء المصباح الذى أطفأه يكتب حياته، ما انطفأ وما ظل مشتعلا. هو لم يقبل أن يسدل الستار على ما كان بل ارتأى أن يشرّحه بل ويشهّر به ويفضحه، وخاصة ما تعلق منه بالمرأة التى تزوجها وقبل الخنوع لها، ثم جاء ما كتبه عنها لا تصفية حساب معها فقط، وإنما مع نفسه، حيث المستلبة أمام امرأة أهانته بمعاشرة رجال آخرين وهى لا تزال على ذمته. ومن المؤكد أن (الرجل العارى) قد أفلح فى تعرية حياته إلى حد بعيد، أقول هذا لأنه توصّل إلى إقناع فنى واضح فى هذه المعادلة التى أراد تحقيقها. كأن البطل هو هذه الحروف التى تتناثر - يمنة ويسرة - كما وصفها، ولذا من العسير عليه أن يعيد لمّ شتاته رغم أنه يحاول ذلك، بل ويريده، علّه يبدأ من جديد مادام فى العمر متسعا.

وربما كان فى العودة إلى الوطن شىء من الحل أو الجواب على سؤال فاجع، أطلقه فى وجهه رجل رفض أن يشغله لمجرد اسمه ومسحته السمراء: (لماذا تتركون بلدانكم وتأتون؟). وربما كان البحث عن جواب لسؤال كهذا أحد متاعب (الرجل العارى) فى غرفته المعلقة وهو يفترش الجرائد القديمة.

وفى جريدة (الصريح) تحكى "كوثر الحكيرى" قصتها مع الرواية ومؤلفها بقولها: عرفت "أبا بكر العيادى" من خلال نص غير عادى فى رواية عنوانها (لابس الليل)، تحتوى على لحظات مربكة فى "الضفة الأخرى" وإبداع حوّل الموروث العربى إلى مادة غازلت القلب والوجدان والعقل فى آن واحد. عرفته هكذا وأكثر حتى سمعت عن حصوله على (كومار) النقاد عن روايته الجديدة (الرجل العارى)، التى وجدتها فى جناح دار الجنوب للنشر فى الدورة الأخيرة لمعرض تونس الدولى للكتاب. ولأننى كنت حينها ممتلئة بالعناوين، لم أتوقف طويلا عند هذه الرواية ومررت إلى غيرها، ولكنى كنت كل مرة أعود إلى تلك الرواية حتى قررت أخيرا أن أشتريها ثقة فى أسلوب صاحبها ولغته السليمة.

الغريب أن تلك الرواية لم تتركنى فى بيتى. كنت كلما قررت أن أنصرف إلى قراءة ما يريح الذاكرة من تعب الكتابة، أجد (الرجل العارى) فى مواجهتى. احتفظت بها فى حقيبة يدى حتى لمحها أحد الأصدقاء، فأخذ يتصفحها وهو يقول: "مربكة هذه الرواية.. هل أتمم قراءتها؟" خجلت أن أقول له إننى انهمكت فى تجاهلها وهى التى دعتنى أكثر من مرة إلى التهامها. رأيت "أبا بكر العيادى" بين سطورها غاضبا وربما حزينا، إذ تمنعت فى "حضرة" نصه. ولعله سيغفر لى "جبنى" فى مواجهة روايته المربكة. لعلى كنت أشعر أن نصه سيوقظ فىّ أحاسيس شتى تعيدنى إلى ضعفى، كما كنت، وربما لا أزال.

(الرجل العارى) لحظة صدق مع الذات، عندما تواجه نفسها عارية إلا من صدق المواجهة، تحاول أن تستنطق نفسها، أن تبحث فى هزائمها وانكساراتها من دون مواربة، أن تعترف بخطاياها من دون خجل. لا يستنطق الرجل العارى نفسه فحسب، وإنما يحاكم المحيط أيضا والموروث الذى اكتشف أنه كذبة كبرى. يستنطق جميع الثوابت وينتهى إلى أنه، كغيره، ضحية ما قرأه فى الكتب، وما آمن به من قيم أدت به إلى الهجرة والغربة فى بلد سخر من معرفته، وقذف به نادلا فى مطعم يسقى "الفاسقين" و"العاهرات" الخمرة، وواقع يقمع إنسانية الإنسان، فكان لابد للبشر من أن يتلونوا كما الحرباء تماما، طمعا فى رضا أصحاب الحل والعقد.

ولا يهم إن كانت هذه الرواية رواية فعلا، أم سيرة ذاتية للكاتب "أبى بكر العيادى".. لا يهم هذا ولا ذاك، ما دامت لحظة المكاشفة تجمعنا، وما دامت الأحزان - وإن تعددت - واحدة، تتشابه وتتقاطع.

أما "عامر بوعزة" فيقارن على صفحات جريدة (الصباح) بين رواية "العيادى" ورائعة "فرناندو سابينو" التى تحمل الاسم نفسه قائلا: ليس ثمّة أى شبهٍ بين أقصوصةِ الكاتب البرازيلى "فرناندو سابينو": (الرجل العارى)، والرواية التى كتبها "أبوبكر العيادى" بالاسم نفسه، إنه مجرّد تطابق عفوى فى الأسماء. لقد صوّر "سابينو" لحظاتٍ مرعبةً عاشها بطلُه عندما انغلق دونَه بابُ البيت وهو عارٍ، ووجد نفسه فى الفضاء الذى يتقاسمه سكانُ العمارة فزعا يبحثُ عن ملاذٍ يمنع عن عُريه عيون الناس، وكأنما لا وجودَ له خارج تلك الملابس التى تستر عرى الجسد وعورات النفس. أما "أبو بكر العيادى" فقد خِلنا أنه سيجعل "بطله" فى نهاية تلك الليلة الرهيبة، يُغادر العمارة إلى الشارع عاريا متحديا كل أوراق التوت.

هل هو بطل؟ لقد تحاشى "البشير الوسلاتى" فى مقدمته استعمال هذه العبارة، وحرص على اعتباره ساردا، مع التلميح إلى ما لابدّ من التلميح إليه فى مثل هذه الروايات العارية والحافية: وجه الصلة بين سارد يعيش بين دفتى الكتاب، وكاتب يقيم فى عالمنا نحن القراء، ولكن عبارة البطل بالمواصفات الأرسطية تبدو الوصف الملائم لهذا الكائن.

ثم أى معنى للخوف من الخروج إلى الشارع فى حالة عرى، وقد تحقق هذا الخروج فعلا فى الرواية؟ وأى فارق بين الشارع والرواية عندما يتعلق الأمر بالمواجهة؟ إنها فكرة تغذى الفضول حول علاقة الكاتب المعروف ببطله الذى أوكل له مهمة السرد والاعتراف، فهل كان "العيادى" يصف تقاطيع جسده وهو يحكى عن وحدة الرجل العارى فى ليل باريس الطويل، لا تبدّد وحشته إلا الصحفُ القديمةُ والضوء الشاحب؟ هل كان هو هو عندما انتقم للعروبة المقهورة باقتحام جسد امرأة فى ظلمة المطعم الصغير الكائن بالحى اللاتينى؟ هل كانت ليلة العمر هذه طويلة حقا؟ لقد ظلّ رجل "سابينو" يدور كالملدوغ لحظات ظنها دهرا كاملا، خشية أن يراه الناس فى حال لم يألفوا رؤيته فيها من قبل، أما رجل "العيادى" فقد كانت ليلته قصيرةً، تهاطلت خلالها فى أعماقه ذكريات حياته ومرّت أمام ناظريه كالشريط القديم المهترئ، ولكنه شريط يهزّ أعماق النفس هزًّا عندما يُستعادُ، ويدكّ أسوار الطمأنينة الفجة التى نقيمها من حولنا. ففى رواية (الرجل العارى) لا يكتفى القارئ بأن يكون مجرّد ناظر من ثقب الباب إلى حالة عرى وجودى، وإنما سيكون بلا شك مشاركا حقيقيا فى تجربة التعرى الرمزى. ولا نبالغ إذ نقول: لن تكتمل متعةُ القراءة ولن تتحقق الروايةُ فى ذات القارئ كُلّيا إلا بالعُرى الحقيقى، علينا أن نتجرّد من ملابسنا فى غرفة باردة ضيقة وتحت ضوء شحيح لنتأمل فى مرآة الجسد العارى، تجربة حياة سريعا ما تمرّ مثل خفقة ضوء أو حبّة عنب حامضة، ولن يكون العرى نهاية النهايات، بل لحظة فاصلة بين مصيرين، وولادةً جديدة.

فى الحالتين كان العرى انتصارا للوجود لا للعدم، فبطلُ الرواية سيرتدى ملابسَه صباحا ويغادرُ الغرفةَ الضيّقةَ إلى غربته الواسعة، باحثا عن ملامح أضاءت ليله العارى من هناك، من الضفة الأخرى، وكاتبُ الرواية دفع بنصه إلى سلسلة (عيون المعاصرة)، وأضاف إلى رصيده الروائى عملا كبيرا لن يتجاهله النقاد بسهولة.

هذا هو الروائى التونسى المُجيد "أبو بكر العيادى"، الذى استأهل أن نقدمه للمشرق والمغرب معا، أسوة بما فعل عميد الأدب العربى مع سلفه "محمود المسعدى".

الكتابة الجديدة
بين الرواية والشعر

ش.ى.

هذه هى المرة الثانية التى أذهب فيها إلى الجزائر، بلد جميلة بوحيرد، أو بلد المليون شهيد، كما استقر فى وجداننا، نحن الذين تعلقنا كثيرا باستقلال هذا البلد الذى عانى من وطأة المستعمر طويلا، حتى ترك هذا المستعمر آثاره بقوة ووضوح، هذا الوضوح الذى لا لبس فيه، وهذه القوة التى تبدو جلية تماما فى المعمار واللغة، فمنذ أن تهبط مطار "هوارى بومدين"، ويصطحبك السائق مع مندوب وزارة الثقافة، إلى حيث السكن، ينشأ حاجز لغوى حاد، حاجز لغوى يعلن عن نفسه بسفور تام، دون أى مواربة، والسائق يصر أن يتحدث بالفرنسية، ولا يتداول إلا القليل من العربية، الذى يسمح لكلينا أن نتفاهم على بضعة أمور أولية، ولم أفهم فى المرة الأولى، هل هذا الإصرار هو عدم معرفة جيدة من السائق بالعربية، أم أنه يعرفها، ولكنه يؤثر التحدث بالفرنسية، لكن فى المرة الثانية فهمت أن كثيرا من الجزائريين يفضلون التحدث بالفرنسية، حتى لو كان يعرف العربية جيدا، أو يتقنها، إذن الأمر ليس متعلقا بمعرفة اللغة، بقدر ما هو قوة الطابع الاستعمارى الذى راح يتغلغل فى الروح القومية.

وعندما سألت "سفيان" السائق الذى تكونت بينى وبينه شبه صداقة، كم مرة ذهب إلى باريس؟ أدركت أن السؤال ساذج، لأن باريس بالنسبة له ليست بعيدة، فهو يذهب إليها كلما تاقت إليه نفسه، أو حاجته، واندهشت عندما عرفت أنه لم يذهب إلى مصر، رغم أنه طاف معظم بلدان أوروبا، وبالمناسبة فهذا أنموذج سائد، وليس استثناء، فهناك غموض ما يشوب العلاقة بين الجزائريين والمصريين، يتضح هذا الغموض فى لحظات حاسمة، مثل مباريات كرة القدم، وقد كنا بالمصادفة -طبعا- ضيوفا على الجزائر بعد الهزيمة الكبيرة التى حصل عليها فريقنا من الفريق القومى الجزائرى لكرة القدم، وعلمت أن الشعب الجزائرى فرح عن بكرة أبيه احتفالا بهذا اليوم العظيم، قالوا لى: إن هذا الخروج لم يكن مجازيا، بل كان حقيقيا، وكأن هناك ثأرا بائتا كان كامنا، وراح يعبر عن نفسه بهذه الاحتفالات والشعارات التى ملأت سماء الجزائر .

ورغم ذلك فالصورة ليست كذلك بالضبط، كنت فى صحبة الكاتبتين "منصورة عز الدين"، و"أمينة زيدان"، خرجنا من مطار هوارى بومدين، هما فى سيارة، وأنا فى سيارة، كانت السيارة تصعد وتهبط بجنون، مناخ مرورى مختلف تماما، يشعرك بالفعل أنك فى مكان آخر، بكل الوجوه، اللغة والطبيعة الهادئة أو المريحة، والطرق الغريبة جدا، والمعمار المختلف عما ألفناه، المزاج الجزائرى أيضا مختلف، الأطعمة ومسمياتها مختلفة. وصلنا مساءً، وكان الجو معتدلا رغم

الصيف القائظ فى القاهرة، فهناك الغابات القادرة على ضبط الطبيعة، بشكل معتدل، كانت الصديقتان "منصورة" و"أمينة" شغوفتين بالتعرف على الناس والمدينة والأجواء، وكانت "منصورة" قد أنجزت قراءة رواية الانبهار، للكاتب الروائى "رشيد بوجدرة" فى الطائرة، مما جعلها أكثر شوقا لمعرفة هذا المجتمع، أما "أمينة" فكانت شغوفة بالتعرف على فنون الأغنية والفولكلور وخلافه، ولم تجدا الفرصة بالطبع، ولأن وصولنا كان مساء، تأجلت المهمة إلى الصباح، وكان قد سبقنا إلى هناك- آتيا من بلجيكا- الشاعر المصرى "عماد فؤاد"، الذى ظل غائبا عنا، حتى ظهر فيما بعد ذلك بيومين.

فى الصباح، وفى أروقة الفندق، تعرفنا على الوجوه الأفريقية عموما من السنغال وجنوب أفريقيا وزامبيا، ثم من تونس والمغرب وليبيا وموريتانيا، بالإضافة طبعا إلى كتّاب جزائريين أبرزهم الكاتب الروائى "الحبيب السائح"، كانت الجزائر تعيش مهرجانات متتالية كثيرة، ويريد قادتها استعادة الروح الأفريقية عبر مجالات ثقافية وفنية مختلفة، الشعر والموسيقى والغناء والأدب والفكر، مهرجانات اختلط فيها المزاج الأفريقى بالمزاج العربى، إذ لم يكونا مختلطين أو متوحدين أساسا، تبعا لقرب أو بعد كل بلد عن هذا الاختلاط، وتعرفنا على فنان أفريقى شهير، جاء من فرنسا، وهو أديب بارز أيضا، وكان يتحدث بحيوية شديدة، وكان الأصدقاء يترجمون لنا ما يقول، كنا على موعد إقامة ندوة سنشترك فيها ثلاثتنا منصورة وأمينة وشخصى، ورغم العنوان المرفوع للندوة، إلا أننا انحرفنا قليلا عن هذا العنوان، وحاول كل منا أن يتقارب مع العنوان العام، فتحدثت منصورة عن المكان فى الرواية الجديدة، وتنوع مناخات هذا المكان، وتجلياته المختلفة، ضاربة أمثلة عديدة من روايات الكتاب الشباب المصريين، وتحدثت أمينة، عن البعد الطقسى فى نصوص روائية وشعرية مصرية، وتحدث الناقد الجزائرى "سعيد بوطاجين" عن الرواية البدوية، وكان رئيس الندوة "عبدالجليل الأزدى"- الناقد اللامع والمترجم الكبير، والذى ترجم (خطاب الحكاية) لـ"جيرار جينيا"- بارعا فى إدارة الندوة، وربط الخيوط ببعضها، واكتشاف محطات التقاء بين أوراق المتحدثين، رغم إثارته لبعض الجدل، ولم يلتزم بدور المحايد الجامد/ التقليدى، لمدير الندوة، فكان مثيرا لبعض آراء خلافية، مثل نفيه أن تكون هناك رواية بدوية، مما أثار احتجاج البعض، واحتد الكاتب الروائى الجزائرى "بشير مفتى" على تدخلات "الأزدى"، الذى استوعب الأمر بلطف ودربة وتحضر.

أما ورقتى فكانت عن (الكتابة الشعرية بين التقديس المفتعل، وحقيقتها)، وقد أثارت أوراقنا قدرا كبيرا من الحوارات، والجدل، وكانت المناقشات -بالفعل- ساخنة، وكانت هناك حيوية انعكست فيما بعد فى التغطيات الصحفية والتليفزيونية الكثيرة، والتى تضاربت وتناقضت فيها الأقوال، كأى ندوة مثيرة، وأؤكد أن حضورنا المصرى كان مشرفا وجميلا، وقوبل هذا الحضور بحفاوة طيبة، كانت تجلياتها فى الندوة التى عقدها لنا "أحميدة العياشى" الكاتب الروائى والمسرحى، ورئيس مجلس إدارة جريدة الجزائرنيوز، وحضرتها معنا الكاتبة السورية "لينا هويان"، وقطع "إحميدة" زيارة له فى شرق الجزائر، وألغى ميعادا كان مقررا مع وزير الإعلام، ليحضر الندوة، ويشارك فيها بأسئلته لنا، أسئلته التى كانت ذكية واستشرافية، بمعنى أنه كان يستفسر عن المناخ الثقافى فى مصر، عن التضارب الحاد بين عدم قدرة المناخ المصرى على استيعاب بعض الخروجات الفنية والأدبية، رغم التراث الفكرى لحرية الإبداع فى مصر، بلد طه حسين، وخالد محمد خالد، وسلامة موسى، وغيرهم، كانوا جميعا يتساءلون عن (البيست سيلار)، ومدى تأثيره على أدبية الأدب، وخضوع الكتابة فيما بعد لما يتطلبه التسويق، أسئلة مفتوحة لم تقتصر على الظواهر، بل تعدتها إلى الكُتّاب والمبدعين مثل علاء الأسوانى، وأحمد عبدالمعطى حجازى، وأزمة مجلة إبداع الأخيرة، وظاهرة الشيوخ رافعى القضايا، وهل هى ظاهرة يجنى من خلفها هذا الشيخ أو ذاك شهرة أو أموالا، أم هى ظاهرة مجانية تستهلك طاقة الناس والمبدعين، لتعطيل أى تطور، أم ماذا؟

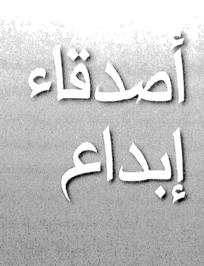
ووسط كل هذا الجدل، والذى حضره معنا الروائى الكبير "رشيد بوجدرة"، لكن دون أن يتدخل فى الحوار، إلا بملاحظات طفيفة، كان "بوجدرة" حقيقة اكتشافى الكبير منذ زمن يمتد لعشرين عاما، واعتقدت أنه اكتشاف خاص، لأنه

غير معروف فى مصر على الإطلاق، واختصرنا الرواية الجزائرية قديما فى الكاتبين "محمد ديب" و"كاتب ياسين"، مع كل التقدير والإجلال، وحديثا فى "الطاهر وطار" و"واسينى الأعرج" الذى يأتى بعد الأول بمسافة، ولم تكن هناك أى مساحة للروائى الأهم والأخطر "رشيد بوجدرة"، وأظن أن هذه المجهولية مقصودة، ومتعمدة، والقاهرة بكل مؤسساتها ودور نشرها وإعلامها، لم تستطع أن تنشر عملا أدبيا واحدا له، رغم أنه وصل بالرواية الجزائرية والعربية إلى حدود عالمية، وتُرجمت رواياته إلى اثنتين وثلاثين لغة حية، ويعرفه العالم الغربى بجدارة، ويقال إنه لعب دورا فى تطور الرواية المكتوبة بالفرنسية، وأظن أن هذا الكاتب لن تستطيع جرأته وشجاعته الإبداعية، أن تنفذ إلى أروقة مؤسساتنا الرسمية، ففى العام الماضى أعطانى "رشيد" ورقة لتفويض الهيئة العامة لقصور الثقافة، ممثلة فى الكاتب الكبير "إبراهيم أصلان"، فى نشر إحدى رواياته وهى (المرث).. ولكن الرواية تم التحفظ عليها، لأن بها بعض الألفاظ أو العبارات التى تخدش الحياء!! مما جعلنى أتساءل: هل الجزائر أكثر تقدما منا؟ وكُتب "رشيد بوجدرة" موجودة- هناك- بوفرة، ويقرؤها الجزائريون بكثافة، وتوزع آلافا من النسخ، ونحن بكل هذا التاريخ أصبحنا غير قادرين على احتمال لفظ هنا أو عبارة هناك.. والحديث بالطبع له شجون.

اليوم الثانى شاركنا -"منصورة" وشخصى- مع آخرين فى ندوة عن الصحافة الثقافية، وأثارت ورقة "منصورة" أسئلة وجدلا كثيرين، خاصة أنها تحدثت عن تجربتها فى جريدة (أخبار الأدب)، وهى معروفة بشدة فى الجزائر، مما جعل الحوار مثمرا ومفيدا وفعالا، وتحدث الآخرون عن تجاربهم، كل من موقعه فى جريدته، وهذا الموضوع رغم تكراره فى الندوات والمؤتمرات، إلا أن قضاياه لا تنفد، ولا تنتهى، فدوما هناك الجديد، حول الشللية، والمنحنى الأيديولوجى، والشخصنة، والتحيز الإقليمى إذا كانت الجريدة دولية، القضايا رغم تكرارها، دوما تأتى بتفاصيل جديدة، وهذه التفاصيل كثيرا ما تتشابه، وكثيرا ما تجد اختلافات خصبة، ويجد المشاركون أنفسهم أمام تجاوز الوقت، رغم أن القضية مازالت مطروحة، وأسئلتها مازالت مشرعة، حتى يتدخل الدكتور "مصطفى ماضى"، منظم المهرجان لإنهاء اللقاء بلطف.

بعيدا عن هذا، كان موضوع مباراة مصر مع الجزائر مثار تندر دائم، وكان مطروحا كقاسم مشترك فى كل لقاءاتنا، ففور أن يعرفك السائق أو البائع أو الموظف أو الضابط أنك مصرى، يبادرك بالحديث عن هذه المباراة، وفاجأنى أحد الجزائريين بقوله: (أربحناكم) فلم أفهم إلا عندما ذكر لى شأن المباراة، واصطحبتنى صديقتى الشاعرة والصحافية "شهرزاد الأمجد" إلى محافظة البليدة، وكانت معها الطفلة سحر ذات الأعوام التسعة، وفاجأتنى الطفلة بخبث برىء بتلويحها بالمباراة!! وفى البليدة ذهبنا إلى محمية طبيعية للقرود، وخشيت أن تفاجئنى القرود بهذه المباراة.

الرحلة صاخبة وممتلئة ودسمة وثرية، وتحتاج إلى قدر من التأمل والدرس العميق، ومحاولة تصحيح معرفتنا بالثقافة الجزائرية، وأدبها المعاصر، الذى غاب عنا دون أن ندرى، أو بفعل فاعل.


أصدقاء
إبداع



الشعر

من المصادفات التى تحتاج إلى شىء من التأمل، أن تكون أغلب القصائد التى وصلت إلينا لهذا العدد، هى من الشعر التقليدى الذى نجح شعراؤنا الشباب فى النظم من خلال بحوره، بلا أخطاء عروضية؛ وإن كانت سلامة العروض ليست وحدها دليلا على سلامة الشعر أو جودته. وقد اخترنا قصيدتين لشاعرين ينشران هنا لأول مرة؛ والقصيدتان كلتاهما من بحر (الكامل)، وهذه مصادفة أخرى. أما المصادفة الثالثة فهى أن الهم الوطنى هو المسيطر فيهما معا.

قصيدة الشاعر/ الشريف منجود (أكفان مصر)، تشى بموهبة ظاهرة وتبشر بمولد شاعر حقيقى، ونستطيع أن ننتظر منه الأفضل، لا سيما إذا ما حرص على سلامة اللغة وتجنب الحشو والتعبيرات المجانية، التى قد يلجأ إليها الشاعر عادة حين يكون كل همه هو مجرد إقامة الوزن. وربما كان الشاعر قد أدرك بنفسه بعض المزالق اللغوية والتعبيرية، لو أنه صبر على مراجعة قصيدته بدقة وتأن؛ فقد يتوقف فى أثناء هذه المراجعة عند قوله: (وتجرعت بالحقد ..) ليكتشف بنفسه كيف أن الفعل (تجرع) لا يحتاج إلى التعدية بالباء؛ ولربما انتبه وهو يتحدث عن النيل إلى قوله: (وتبدلت بالذل والحرمان)؛ فتأنيث (النيل) من الضرائر الممجوجة؛ كما أن (جرعة الثعبان) تعبير غير شعرى عن المقصود، وهو (السم)!

أما القصيدة الثانية للشاعر "محمد فكرى"، فتفاوت مستوى التعبير اللغوى فيها، قد يشير إلى أن الشاعر ربما كان يحذو أنموذجا أعجبه، واللغة تستطيع فى هذه الحالة أن تشى به؛ ومع ذلك فهى محاولات غير ضارة فى هذه السن، وننتظر من محمد مزيدا من الاستقلال والتجويد.

أكفان مصر

شعر: الشريف منجود

أكفان مصر على سـرادق نـهرها ... تبكـى الدموع وغربـة الأوطـان

تنعى نفوسـا قد سـباها باطل ... وتجرعـت بالحـقد والطغيـان

تشـكو ضياع الحق بين ربوعـها ... تخشى نحور السـيف والسجان

النيـل قد جـف الوفـاء بمائه ... وتبدلـت بالـذل والحرمـان

ماذا تبقى مـن غصون ضفافـه ... غيـر الخراب وسـطوة الطوفان

النيـل قـد هـان الإلـه بأرضـه ... وتعبـد الإنسـان بالإنسـان

مـاذا تبقـى مـن طهـارة مائه ... إلا الضيـاع وجرعـة الثعبـان

عجزت أيادى الحـق أن تبقى بنا ... حتـى أصيـب العـدل بالعميان

الحـق فـى أرض الكنانة غائب ... حـق ضعيـف الرهـط والأعوان

فالقس والشـيخ المكبل شاهدا ... نهـب الديـار ودعـوة البهتـان

مات المسيح على صليب قلوبهم ... قبـل الممـات بسـاحة القربان

قد صار إنجيل المسـيح قصاصة ... سـفه بـدا بسـذاجة الكهـان

ومحمـد ضـاع الحديـث وذكره ... كم هـان أحمد فى خطا التيجان

فمـآذن صـار الهـوان حليفهـا ... وتسـاقطت بالديـن والقـرآن

ما أصبـح الدين الـذى نادى به ... غيـر الصـلاة وعزلـة الرهبـان

دوحة المجد

شعر: محمد فكرى عبد المعبود

وطنـى ومالـى دونـه تبديـل	مصـر التـى قـد زانهـا التنزيل
سـحرت قلوب العاشقين صبابة	وسـمت بهـا أرواحهـم وعقول
فاضت لها مزن العيون من الهوى	فلهـا إذا رف النسـيم مسـيل
والبـدر فـى لألائهـا متمايـل	والشـمس فـى عليائهـا قنديل
نهـر العروبـة يسـتمد روافـدا	منهـا وهـذى هاجـر وخليـل
أنـت التى قـد صار حبـك قبلة	سـكن القلـوب فما لـه تبديل
وضياؤهـا يسـرى بنـا وعلومها	تمضـى بنـا للنـور فهـى دليل
ضلـت خفـافيش الظـلام بنورها	لا يسـتخف بعقلنـا التضليـل
ريحانـة مـلأ القلـوب ربيعهـا	فغـدت تراقص عطرهـا ويميل
أنشـودة لحـن الخلـود رحيقها	تهفـو لـه الأزمـن حيـث تطول
فافخـر بأمجـاد تعالـى ذكرها	مـا أنت يا حلـم البـلاد بـخيل
واذكـر شـبابا عزمـه لبـلاده	وذراعـه سـيف لهـا مصقـول
ما بيـن فـرعـون وعـرب أصله	مـن دوحـة أغصانهـا التبجيـل
شـرب الكرامـة والإبـاء بنيلهـا	والعلـم صفـوا دربـه التنويل
وقـت المعامع تلتقيـه مخاطرا	ولـه على هـوج الريـاح صهيل
تفديك يـا وطنى النفـوس أبية	والمجد فـى دوح الفـداء ظليل

القـصـة

أما قصتا هذا العدد فمتباينتان لغة وبناء؛ ففى حين نجد أنفسنا أمام توظيف مكثف وموفق لرمز (الجدار) فى قصة "نادر محمد على"، من خلال لغة بسيطة مقتصدة ولكنها غير مبتذلة؛ نجد أنفسنا أمام التدفق اللغوى والتداعى الحر الذى يذكرنا بما يسمى (تيار الوعى) فى قصة الشاب الراحل "ناهل الميرى"، الذى وافاه الأجل وهو فى المهجر مع والده "وليم الميرى" مد الله فى عمره؛ ولعل أهل الفلسفة يذكرون له ترجمته الرائعة لمحاورة "أفلاطون": (المأدبة) منذ حوالى أربعين عاما؛ وفى متن هذا العدد قصة جديدة له أرسلها من مهجره وحملها إلينا الصديق الكبير المشترك الدكتور "عبد الغفار مكاوى"، الأديب وأستاذ الفلسفة المرموق.

الجـدار

قصة: نادر محمد على

أكتب إليكم وأنا فى ساعاتى الأخيرة، أنتظر موعد الإعدام بالنسبة لى، أو بالتعبير الأدق: الهدم؛ فانا جدار فى أحد العقارات الكبيرة، بنيت لأكون سندا فى تأسيس ذلك العقار، وكنت على العهد، التزمت بكل ما وكل إلى، لم أكل ولم أعترض وتحملت الكثير من المصاعب لألتزم بمهمتى، فكثير من الناس أغرقونى بالطلاء وآخرون قاموا بالرسم والكشط

على جسدى .. فلم أبالِ؛ وآخرون قاموا بدق المسامير اللعينة فى ثنايا جسدى الذى طالما تضرر من الآلام التى سببتها تلك المسامير اللعينة، والتى استخدمت لتعليق الصور والساعات وغيرها .. وكنت خير سند، فحملت صور الصغار والكبار .. الأحياء والأموات، كذلك حملت أجندة الزمن الثقيلة، ولم أعترض.

ولكن جاء الموعد الذى لم أنتظره .. موعد الهدم، فقد قرروا أن أهدم لتوسيع المساحة. كنت أستمع إليهم فى تلك اللحظات وهم لا يدرون بذلك؛ وشعرت بالحزن يملؤنى، الحزن منهم والحزن لفراقهم. تذكرت الجدران الشهيدة التى تهدم يوميا بالقذائف والصواريخ فى بلادنا العربية فى أثناء الحرب؛ وتساءلت فى قرارة نفسى: هل سأموت شهيدا مثلهم أم لا؟!

* * *

صوت خافت من نافذة مضيئة

قصة: ناهل الميرى

الأنوار صاخبة بعد منتصف الليل، أصوات العربات تمزق السكون، ونداء الباعة يمضى على نغم واحد لا يتغير مهما تغيرت معالم الليل.

٧٨/٢/٢٤:

* إسرائيل تشدد موقفها تجاه الضفة الغربية.

* أمريكا تعلن عدم ارتياحها لموقف إسرائيل المتصلب.

* الشيخ أحمد الحضراوى يحيى حفلة فى الحسين بمناسبة المولد.

* الهند مهددة بمجاعة مميتة.

- اسمك؟

- حسن

- مهنتك؟

- ليس لى مهنة

- سنك؟

- خمسة وعشرون

- تجيد شيئا؟

- لا

الليل .. الليل .. ودقت الساعة تصحى الليل .. آهات الزمن البعيد تنبعث من راديو صغير يمزق الصمت، فى مقهى بعيد ضائع فى زحمة الطرق والأنوار وصراخ الأطفال الصغار، وهم يمرحون شبه عراة بين الحارة والأخرى...

- يا واد يا محمد .. اطلع يا واد .. لحسن أخلى أبوك يقتلك.

سحابة من الدخان تمر من أمام المقهى تعبق برائحة شواء الكباب.

٧٨/٢/٢٨:

* "السادات" يعلن: طريق السلام مليء بالعقبات ولكنه ليس مسدودا ...

* الثورة العالمية أصيبت بداء الإرهاب الخبيث وليس هناك أمل فى إنقاذها ...

يا مقهى السعادة ... من تناشد ومن يناشدك؟! أنوارك الصاخبة تعطى للمارة إحساسا بالحياة .. الأمطار منعشة للروح .. تغسل الطرق والقلوب.

نشرة أخبار السادسة والنصف:
* اختفاء الحياة فى كوكب المريخ .
* "بيجن" يعلن عن زيارة للولايات المتحدة.
* تعليمات "السادات" ببدء الثورة الخضراء فورا حسب المخطط المعد لها.
ـ هل هناك فى الحياة فى القاهرة بدون عمل! .. ومشينا على الشوك ما رجعنا ..
٧٨/٣/٤:
الحياة تدب في الميدان قبل السادسة صباحا .. باعة الجرائد يتثاءبون وهم يفرشون الصحف فوق الأرصفة ..
ـ لم تجد عملا حتى الآن .. هل هناك أمل؟
ـ بالطبع.
ـ أقصد قبل فوات الأوان!
ـ الأوان لم يبدأ حتى يفوت.
الميدان مستدير .. مستدير .. مستدير .. والمارة يمشون فى دائرة ويلفون فى الميدان ويرجعون إلى نقطة البداية ثم يلفون مرة أخرى .. يلفون ويرجعون ثم يلفون مرة أخرى .. ويلفون ..
٧٨/٣/١٦:
شمس الأصيل تبتعد نحو الأفق .. والليل يهبط على المدينة فى بطء وحزن.
نشرة الساعة السادسة:
* خطف رئيس وزراء إيطاليا السابق.
* مبادرة السلام وتأثيرها على العالم.
* الانفتاح الرياضى وثورة التصحيح.
داخل مطعم الفول والطعمية .. منتصف الليل: "مورو" خطفوه .. هل وجدوا له عملا؟ قالوا هنا إن الميدان مستدير .. يمكنك أن تدور فيه وراء الناس .. تستمع إلى ما يقال .. وتدور .. وترجع إلى نقطة البداية .. ومنها تبدأ مرة أخرى وتستمع .. وتستمع .. هل هذا عمل؟
سدنة الديموقراطية يولولون .. فقد خطفوا "مورو" .. هل سمعت؟ نجوم بعد منتصف الليل ساطعة ..
٧٨/٣/٢٢:
الشمس تشرق عند الغروب أحيانا .. بأمر من رئاسة الجمهورية .. صبى البقال قصير وأسمر .. جلبابه متسخ وعيناه بهما يأس ونظرة انكسار .. أمى ماتت وأبى سجين الخمر .. الرئيس "السادات" يقوم بثورة التصحيح .. مسار (الأهلى) على ضوء الانفتاح الرياضى! .. ثمانية أيام منذ اختطاف "مورو" .. وما من رسالة من الإرهابيين حتى الآن ..
الثانية بعد منتصف الليل .. المدينة مظلمة تماما إلا من ضوء خافت من نافذة بعيدة .. أنوار الظلام بعيدة فى الأفق والنجوم .. مثل الآلهة بعيدة فى السماء .. صغيرة تكاد تذوى .. وظلمة الليل دليل قوى على موت النهار .. عربة سريعة تقتحم الميدان .. أنوارها تخترق الظلام فتبدده .. تلف وترجع من حيث أتت .. صوت خافت فى النافذة المضيئة:
لو كنا نملك ألا نسأل!

طلب اشتراك

السيد الأستاذ/ رئيس التحرير

بعد التحية

أرجو قبول اشتراكى فى المجلة

ابتداء من العدد ☐ شهر ☐ سنة إلى العدد ☐ شهر ☐ سنة

اسم المشترك : ....

العنوان : ....

حوالة بريدية أو شيك رقم : ....

توقيع المشترك : ....



مجلة فصلية للأدب والفن

٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ت: ٢٣٩٣٨٦٩١ ص. ب. ٦٢٦ - القاهرة

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

ملحوظة :

بيان الاشتراكات بالصفحة الثانية من كل عدد.



لوحة للفنان الراحل **أحمد فؤاد سليم**